



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

El músico actor: teatralización de la obra para saxofón barítono *¿Por qué no?* De Sixto Manuel Herrero Rodes.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Cristina Roca Alcázar



Director/a del TFG: Daniel Fernández Sanmartín

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



RESUMEN

En este Trabajo Fin de Grado, llevo a cabo una investigación centrada en la teatralización de la obra *¿Por qué no?* de Sixto Manuel Herrero Rodes, diseñada desde la perspectiva del músico actor. La idea fundamental es que el componente teatral se convierta en un complemento esencial para la interpretación de la obra. A través de esta perspectiva, pretendo ofrecer al oyente una vivencia interpretativa singular, capaz de evocar emociones distintas.

Mi enfoque en este trabajo consiste en explorar nuevas posibilidades para enriquecer la interpretación musical, abriendo así una puerta a la expresión artística que trasciende la mera ejecución técnica. Mediante la incorporación de elementos teatrales en la interpretación de la música, se busca cautivar al oyente de una manera distinta, creando una experiencia emocional más profunda. Al mismo tiempo, espero contribuir al crecimiento y reconocimiento de la disciplina del músico actor, para que se convierta en una parte integral y normalizada en el mundo de la música.

Con todo esto, pretendo beneficiar a los músicos que deseen explorar nuevas dimensiones en su interpretación y enriquecer la experiencia de aquellos que disfrutan de la música, proporcionándoles una apreciación más completa y emocionante de las obras. Mediante esta investigación, se abrirán nuevas puertas a la creatividad y al potencial artístico, fomentando una conexión más sólida entre el intérprete y el oyente, y enriqueciendo así el panorama musical en su conjunto.

Palabras clave: saxofón, interpretación, teatralización, músico-actor, enriquecer, perspectiva

ABSTRACT

In this Bachelor's Thesis, I carry out a research focused on the theatricalization of the work ¿Por qué no? by Sixto Manuel Herrero Rodes, designed from the perspective of the musician-actor. The fundamental idea is for the theatrical component to become an essential complement to the interpretation of the work. Through this perspective, I aim to offer the listener a unique interpretive experience capable of evoking different emotions.

My approach in this work is to explore new possibilities to enrich musical interpretation, thus opening a door to artistic expression that transcends mere technical execution. By incorporating theatrical elements into music performance, the aim is to captivate the listener in a different way, creating a deeper emotional experience. At the same time, I hope to contribute to the growth and recognition of the discipline of the musician-actor, so that it becomes an integral and normalized part of the music world.

With all this, I intend to benefit musicians who wish to explore new dimensions in their interpretation and enrich the experience of those who enjoy music, providing them with a more comprehensive and exciting appreciation of the works. Through this research, new avenues will be opened for creativity and artistic potential, fostering a stronger connection between the performer and the audience, thus enriching the musical landscape as a whole.

Keywords: *saxophone, performance, theatricalization, musician-actor, enrich, perspective*

AGRADECIMIENTOS

Quiero aprovechar estas líneas iniciales para agradecer a mi familia el apoyo incondicional durante toda mi carrera musical, sin ellos, nada de esto podría haber sido posible.

Gracias a mi profesor Sixto Herrero, por la paciencia, la sabiduría, la confianza... Te estaré eternamente agradecida por ver en mí en aquel momento lo que nadie más pudo ver.

A mí tutor y profesor Daniel Fernández, sin ti, no podría haber superado este reto.

Agradecer también a todos mis compañeros de estos cuatro años, por la ayuda constante y por ser una segunda familia, en especial, a Andrés Gutiérrez, estoy orgullosa de ti.

A todos mis amigos, por levantarme cada vez que me caigo, por cuidarme y entenderme.

Y, por último, a todas esas personas que ya no están pero siguen en mi corazón.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. Objeto de estudio y justificación	1
2. Estado de la cuestión	2
3. Objetivos.....	6
4. Metodología y estructura	7
CAPÍTULO I. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-MUSICAL A PARTIR DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX	9
1.1 Marco social, político y cultural de la segunda mitad del siglo XX.....	9
1.2 Marco musical a partir de la segunda mitad del siglo XX.....	10
CAPÍTULO II. SIXTO HERRERO Y SU OBRA.....	15
2.1 Biografía del autor	15
2.2 Etapas e influencias compositivas	18
CAPÍTULO III. ANÁLISIS ESTÉTICO-MUSICAL DE <i>¿POR QUÉ NO?</i>	20
3.1 Contextualización de <i>¿Por qué no?</i>	20
3.2 Análisis de la forma y de las relaciones estructurales en el espacio temporal.....	21
CAPÍTULO IV. TEATRALIZACIÓN Y GESTUALIZACIÓN DE LA OBRA	31
4.1 Estrategias para la performance: análisis desde las sensaciones emocionales	31
4.2 Teatralización y gesto facial	32
4.3 Argumentación a partir de la música y de la experiencia interpretativa de la obra <i>¿Por qué no?</i>	38
4.4 Ambientación escénica para la propuesta interpretativa.....	38
5 CONCLUSIONES	40
5.1 Conclusiones sobre lo aprendido	40
5.2 Conclusiones sobre lo investigado.....	42
BIBLIOGRAFÍA.....	45

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES.....	49
ÍNDICE DE TABLAS	50
ANEXOS.....	51
Anexo I. Entrevista con el compositor.....	51
Anexo II. Partitura teatralizada.	59
Anexo III. Partitura original.....	68
.....	73

INTRODUCCIÓN

1. Objeto de estudio y justificación

Como bien señala Antonio Guzmán Guerra (2005) en su libro *Introducción al teatro griego*, la intersección entre la música y la actuación ha sido una parte integral de la expresión artística a lo largo de la historia, encontrando sus raíces más profundas en las antiguas tradiciones teatrales de la Grecia clásica, un período que ha dejado un legado perdurable en la cultura occidental. Entre los muchos géneros y formas de arte que surgieron en este período, la tragedia griega destacó como un medio poderoso para explorar las complejidades del alma humana y la condición humana.

Desde sus primeras manifestaciones en los festivales de Dioniso en el siglo VI a.C., la tragedia griega no solo sirvió como una plataforma para la narración de historias épicas y mitológicas, sino que también incorporó elementos musicales y dancísticos en sus representaciones. Los coros, compuestos por músicos y bailarines, no solo proporcionaban comentarios sobre la acción, sino que también creaban una atmósfera emocional que enriquecía la experiencia del espectador.

La figura del músico-actor emergió como un componente vital de estas producciones teatrales. Actores como Thespis y Esquilo no solo desempeñaban roles en las tragedias, sino que también participaban activamente en la composición musical y en la ejecución de las obras. Esta integración orgánica de la música y la actuación sentó las bases para la evolución posterior, influyendo en diversas formas de arte escénico a lo largo de los siglos.

Durante mi tiempo en el Conservatorio Superior de Música de Alicante, he explorado áreas que enriquecieron mi formación artística. Destacaría especialmente la experiencia de actuar en diversos escenarios y conciertos, una oportunidad que me ha permitido crecer como músico y como artista. Asimismo, asistir a recitales y audiciones de mis compañeros y profesores amplió mi perspectiva.

Es por estas vivencias que he decidido enfocar mi trabajo en el tema propuesto. En particular, debo mencionar tres experiencias significativas que influyeron en esta

elección. En primer lugar, fue presenciar la sobrecogedora interpretación de mi profesor Sixto Manuel Herrero, quien ejecutó la obra *Remudios* en el Conservatorio Superior de Música de Lisboa. Este momento me dejó asombrada y plantó la semilla de mi interés en este campo.

La segunda experiencia que marcó mi decisión fue la interpretación de mi compañero Adelardo Zurdo, quien presentó en su Trabajo Fin de Máster la obra para saxofón tenor *Drogmán* de Sixto Herrero. Fue un momento fundamental que me inspiró a dedicar mi Trabajo Fin de Grado a este mundo musical.

Además, mencionar que, previamente participé en un proyecto relacionado con este ámbito junto a mis compañeros de clase. Se trató de una performance titulada *Barruntos*, compuesta y dirigida por el compositor y profesor Sixto Manuel Herrero, la cual llevamos a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante.

Todas estas experiencias han despertado en mí un deseo de compartir mi entusiasmo por este campo. Además, espero contribuir al crecimiento y la normalización de esta disciplina musical, brindando más información y ayudando a otros a descubrir un punto de entrada para comprender mejor este apasionante mundo.

2. Estado de la cuestión

En el mundo del arte y la creatividad, la dualidad emerge como una fuerza primordial que impulsa la expresión humana y da forma a las obras que perduran en el tiempo. Este concepto, profundamente explorado por Friedrich Nietzsche (1872) y traducido por Enrique Godínez (2020) en su obra *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, arroja luz sobre la interacción entre dos fuerzas antagónicas: lo apolíneo y lo dionisiaco. Esta dualidad, que ha resonado a lo largo de la historia del arte, encuentra un eco contemporáneo en la investigación de Felicia Gómez Escudero (2023), quien en su Trabajo Final de Máster *La creación de microespacios a través de la estimulación de los sentidos y la interpretación de las obras: Ñapango (2020), Entre nosotros (2020), Ex fantasy (2021) y Ambia (inédita) del compositor Sixto Herrero* examina la intersección entre el instrumento y la electrónica.

Como bien explica Felicia Gómez Escudero (2023) en su Trabajo Final de Máster *La creación de microespacios a través de la estimulación de los sentidos y la interpretación de las obras: Ñapango (2020), Entre nosotros (2020), Ex fantasy (2021) y Ambia (inédita) del compositor Sixto Herrero*, Nietzsche se adentra en el mundo de las tragedias griegas y revela una antítesis fundamental que define la naturaleza del arte y la existencia en sí misma. Destaca la tensión entre lo finito y lo infinito, lo apolíneo y lo dionisiaco, siendo esta dualidad un reflejo de las complejas dimensiones de la creatividad humana y su relación con las fuerzas opuestas presentes del mundo. La tensión entre estas dos fuerzas nutre el impulso creativo del ser humano y se manifiesta a lo largo de la historia del arte y la cultura, proporcionando una base rica y profunda para explorar la condición humana y su búsqueda eterna de significado y expresión a través de la creación artística. Así, Felicia desentraña la dualidad entre el instrumento y la electrónica, revelando cómo estas fuerzas opuestas convergen para dar forma a la creación musical.

Desde esta perspectiva, la exploración de la dualidad entre la teatralización y la música en este trabajo se suma a este panorama, destacando como estas formas de expresión se entrelazan para crear una fusión. Esta conexión entre las dualidades resalta la riqueza y complejidad de la creatividad humana, así como su constante búsqueda de significado y expresión a través del arte.

Desde la conceptualización de la dualidad, he transitado hacia la esfera de la teatralización, donde la retórica ha desempeñado un papel crucial. Como señala Allende-Blin (1970) en su artículo «Algunos aspectos de la música actual: Panorama y Retrospectiva», la retórica, como herramienta de persuasión, ha sido constante en manifestaciones como la oratoria, el drama y la música.

Los conceptos de *poíesis*, *mímesis* y *kátharsis*, enraizados en la teoría aristotélica, han ejercido una notable influencia en nuestra forma de comunicarnos y de entender el arte. Sin embargo, en tiempos más recientes, hemos sido testigos de un distanciamiento de esta concepción del arte y su retórica, como lo evidencian las innovaciones de artistas como Kandinsky, Mondrian y Malevitch en pintura. Este cambio de paradigma ha sido impulsado por una variedad de factores, que van desde los avances tecnológicos hasta los cambios sociales y culturales.

La creciente digitalización y globalización del mundo moderno ha ampliado las formas en que nos comunicamos y consumimos arte. Las nuevas tecnologías y plataformas digitales han democratizado la producción y distribución artística, desafiando las estructuras tradicionales y abriendo nuevas posibilidades expresivas. Este contexto de cambio ha llevado a una reevaluación de la retórica y la construcción dramática, así como de su papel en la sociedad contemporánea.

En este sentido, la exploración de la dualidad entre la teatralización y la música, en el contexto de la creatividad artística, me ha invitado a reflexionar sobre cómo estas formas de expresión se entrelazan y evolucionan en respuesta a los cambios en el mundo que me rodea. Esta evolución me lleva a cuestionar y redefinir constantemente mis concepciones del arte, la comunicación y la retórica en los últimos siglos XX y XXI.

En el ámbito teatral, he presenciado cambios significativos, especialmente en las nuevas construcciones teatrales de Samuel Beckett, quien desafía dichas convenciones. Un ejemplo destacado es *En attendant Godot*, donde la *kátharsis* no está presente dentro de la obra, sino que emerge de la reflexión y angustia del espectador después de la representación. Este cambio en la estructura teatral marca el inicio de nuevos métodos de comunicación, donde se desafía el paralelismo entre acción y emoción, fomentando una reflexión más profunda.

En música, se observa un fenómeno similar. Erik Satie, concibió lo que llamó *musique d'ameublement*, destinada a eventos como la inauguración de exposiciones. En esta música, Satie fusionaba la interpretación musical con la participación colectiva de la audiencia, rompiendo con las convenciones tradicionales. Otro ejemplo es la Cantata para voz y orquesta *Sócrates*, donde la música mantiene un tono estático y separa claramente los planos musical y literario, permitiendo una percepción profunda del texto.

Sin embargo, un cambio en la retórica implica transformaciones más profundas en la sociedad, la filosofía, la ciencia y la tecnología. Estas innovaciones no solo contribuyen a la creación de un nuevo vocabulario, sino que también alteran nuestra concepción del mismo, reflejando la dinámica cambiante de la comunicación y la expresión humana.

György Ligeti introdujo en *Aventures & Nouvelles Aventures* un teatro musical imaginario, compuesto en dos partes para tres cantantes y siete instrumentistas. En esta

obra, Ligeti emplea la mimesis de una manera innovadora al imitar modelos de conducta y reacción a través de una variedad de sonidos, desde fonéticos hasta instrumentales, que sugieren sentimientos y acciones imaginarias sin una trama explícita o causalidad lógica usual. Este teatro musical invita a los oyentes a crear su propio escenario en la imaginación.

Mauricio Kagel es reconocido como el inventor del *teatro instrumental*, una forma artística que borra las fronteras entre teatro, música y literatura. En sus obras, Kagel se asegura de que las acciones de los músicos no se confundan con las de los actores, evitando así convertir a los músicos en simples actores aficionados. Su objetivo es crear acciones que, al realizarse, produzcan música y sean visualmente interesantes. Esta perspectiva lo conecta con aspectos del arte griego, el músico-actor y el arte juglaresco medieval.

Una de sus obras destacadas, *Sonant* para guitarra, arpa, contrabajo y percusión, incluye una parte particularmente característica de Kagel. En esta sección, los ejecutantes describen en voz alta, cada uno en su lengua materna, las acciones instrumentales que están llevando a cabo o recitan pequeños textos que comentan estas acciones. Las insinuaciones provocadas por las voces simultáneas se entrelazan con la compleja red de sonidos, creando una poesía misteriosa con múltiples significados. El autor se interesa en componer no solo con elementos sonoros, sino también incorporando materiales no sonoros y fusionándolos en la realización de su pensamiento musical.

Partiendo de esta idea de dualidad entre la música y la teatralización como preámbulo para mi trabajo performativo, pretendo llevar a cabo esa comunicación artística en el espacio entre el público y yo, a través de la obra *¿Por qué no?* de Sixto Manuel Herrero.

Como fuentes primarias, he utilizado la partitura editada por el propio compositor en *Sibelius 8* pasada a *PDF*, impresa para trabajar y realizar la performance. Al mismo tiempo, el contacto directo y semanal con mi profesor de saxofón y compositor de la pieza se ha convertido en una herramienta de apoyo que, en todo momento, ha significado un valor de información de primera mano. También he llevado a cabo una entrevista con el compositor.

Por otro lado, las fuentes secundarias utilizadas han sido las Tesis Doctorales, los Trabajos Finales de Máster y de Grado que han antecedido en este ámbito musical donde he estudiado e investigado sobre la *performance*, la teatralización, el gesto, el estilo del compositor, entre otras cosas.

En primer lugar, citar las tesis doctorales relacionadas con los saxofonistas españoles, como es *El saxofón en España (1850-2000)* de Miguel Asensio (2012). Este documento lo he utilizado para ampliar mis conocimientos sobre el compositor Sixto Herrero (2008), su vida y obra, contextualizándolo a través de su Tesis Doctoral titulada *Ácueo: del estudio del canto minero a la investigación basada en la práctica*.

Por otra parte, para profundizar sobre el repertorio del autor, recurrí a los trabajos de investigación sobre sus obras, como son los Trabajos Final de Máster *Sisos de Sixto Herrero para saxofón alto y piano: desde el estudio basado en el análisis de contenidos musicales hasta su performance* de José Antonio Pérez Lorente (2022), que me ha ayudado a conocer otras ideas compositivas, en este caso, el lenguaje motivico desarticulado. *La obra para saxofón de Sixto Herrero Viajeros al tren y Laya* de Alejandro Marín Cano (2018), gracias al cual he conocido en profundidad el género de la música teatralizada, donde el gesto musical del intérprete requiere mayor importancia. Con *Análisis a partir de parámetros musicales en la obra Drogman para saxofón tenor solo de Sixto Herrero y su puesta en escena* de Adelardo Zurdo (2023) he ampliado mi conocimiento de otros trabajos enfocados desde el análisis de contenidos musicales para su performance.

Por último, los Trabajos Finales de Máster *Las nuevas grafías y las técnicas extendidas en la música de cámara de saxofón: Nimia (2001) de Sixto Herrero (1965)* de Gloria Herreros (2020) y *Desde el análisis musical a la interpretación. La puesta en escena de la obra para saxofón barítono ¿Por qué no? de Sixto Herrero* de Carlos Vicente (2019) me han servido para conocer el idioma característico de este lenguaje musical y también, en específico, de la obra de mi trabajo, convirtiéndose en la base de apoyo para mi propuesta interpretativa.

3. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es realizar una propuesta interpretativa a partir de la teatralización de la obra *¿Por qué no?* de Sixto Manuel Herrero Rodes con la finalidad

de proporcionar una puesta en escena desde el concepto del músico actor. Es por ello que me planteo los siguientes objetivos generales:

1. Identificar los aspectos estéticos sobre la figura del músico actor.
2. Contextualizar la obra y el autor para entender mejor el marco teórico del compositor.
3. Realizar un análisis de los contenidos musicales.
4. Organizar por secciones y tramos la obra para aplicar los elementos gestuales y teatralización de la misma.
5. Aportar una argumentación para poner al oyente en contexto de lo que se quiere interpretar y gestualizar.
6. Realizar una propuesta de escena e interpretación como músico actor a través del intercambio de opiniones a partir de la entrevista con el compositor.

4. Metodología y estructura

Dada la naturaleza intrínseca de esta investigación y a través de un enfoque performativo, he usado la metodología cualitativa la cual me ha permitido explorar a fondo los significados, experiencias y perspectivas pertinentes. A partir de ella y, teniendo en cuenta cada una de las etapas y fases del trabajo, he ido adecuando de manera rizomática cada una de las herramientas metodológicas según las necesidades y dificultades que han ido apareciendo. Además, he utilizado técnicas como entrevistas y análisis documental. Estas herramientas las he seleccionado estratégicamente para capturar la profundidad y complejidad de los datos, manteniendo en mente el contexto en el que se desarrolla tanto mi experiencia trabajando en la obra como la opinión del compositor.

Así pues, siguiendo una secuencia sistemática durante mi investigación, he utilizado las siguientes herramientas metodológicas que he empleado para alcanzar cada uno de los objetivos de la investigación, los cuales, abordados de manera estructurada y sistemática, se alinean con los distintos capítulos de este trabajo:

1. Metodología bibliográfica e historiográfica, para contextualizar al autor y su obra dentro de la música de finales del siglo XX y XXI. Este análisis me ha

proporcionado una comprensión más profunda tanto de la influencia y el impacto del autor y su obra como del músico actor en el ámbito musical.

2. Llevar a cabo la entrevista con el autor de la obra ha sido esencial para mi investigación, permitiéndome explorar en profundidad la trayectoria profesional y creativa de mi profesor de saxofón. Este recurso ha servido como punto de partida para adentrarme en sus ideas musicales y conceptuales, desde su enfoque objetivo como compositor y saxofonista hasta las reflexiones más subjetivas que incluyen metáforas e ideas abstractas.
3. Metodología basada en el análisis de contenidos musicales, el cual abarca diversos aspectos como son el análisis formal y las relaciones estructurales de los motivos musicales y estéticos.
5. Desarrollo y aplicación de estrategias de estudio, con aplicación en la puesta en escena.
6. Narración de estilo autobiográfico en la redacción. La metodología de investigación la he basado, en algunos aspectos, en procesos autoetnográficos, ya que la experiencia personal se erige como una herramienta crucial para la documentación de mi investigación.

CAPÍTULO I. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-MUSICAL A PARTIR DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Para conocer los eventos históricos que influyeron de manera significativa en el desarrollo creativo de *¿Por qué no?*, considero necesario adentrarme en una exhaustiva revisión de los sucesos sociales y culturales que marcaron la época relevante, priorizando el análisis en los movimientos musicales que surgieron notablemente durante la segunda mitad del siglo XX. En esa época, como bien redacta Adelardo Zurdo (2023) en su Trabajo Fin de Máster *Análisis a partir de parámetros musicales en la obra Drogman para saxofón tenor solo de Sixto Herrero y su puesta en escena*, emergieron y se consolidaron innovadoras expresiones musicales que desafiaron y superaron los patrones del sistema tonal tradicional previamente establecidos. El siglo XX experimentó un vertiginoso cambio musical, motivado tanto por la vanguardista exploración sonora de los compositores como por los notables progresos en la tecnología y sonoridad de los instrumentos. Esta dinámica y exploración condujeron a la formación y fortalecimiento de múltiples corrientes musicales contemporáneas, cada una con sus propias características y singularidades.

1.1 Marco social, político y cultural de la segunda mitad del siglo XX

Durante el siglo XX, las tensiones sociales, políticas y económicas, junto con la masificación humana, desembocaron en conflictos como las guerras mundiales. La Segunda Guerra Mundial, particularmente devastadora, ocasionó enormes pérdidas humanas y materiales, así como una emigración masiva hacia Estados Unidos, consolidándolo como un centro cultural destacado. Tras el conflicto, emergieron dos potencias líderes, Estados Unidos y la Unión Soviética, dando inicio a la Guerra Fría. La coexistencia pacífica posterior entre estos bloques marcó el declive de las ideologías totalitarias. Europa quedó dividida entre el bloque capitalista y el comunista. La Guerra Fría llegó a su fin en 1989, con la caída de la URSS. China surgió como una tercera potencia, mientras que los países del Tercer Mundo obtuvieron independencia. A finales del siglo XX, se vivieron conflictos como las guerras en Oriente Próximo y los Balcanes.

La sociedad experimentó cambios significativos en las comunicaciones, impulsados por avances tecnológicos. En España, la dictadura franquista dio paso a una transición democrática, influenciando el panorama cultural con movimientos como las vanguardias. La sociedad española se volvió más tolerante y cohesionada, con un creciente interés en el uso de energías más limpias.

1.2 Marco musical a partir de la segunda mitad del siglo XX

En las décadas de 1920 y 1930, las democracias liberales y la Unión Soviética impulsaron la música de vanguardia y popular, mientras que los regímenes fascistas censuraron el arte experimental. Este período histórico, marcado por convulsiones bélicas en Europa, influyó en todas las áreas del arte y la cultura, incluida la música clásica, utilizada por varios gobiernos para promover sus agendas políticas y culturales.

La sociedad experimentó cambios acelerados en todos los ámbitos, y la música no fue una excepción. La composición musical se vio influenciada por el desarrollo técnico de los instrumentos y la aparición de nuevos medios tecnológicos para el registro, procesamiento y distribución del sonido, lo que condujo a una proliferación de corrientes creativas.

Se abandonó la tonalidad tradicional y se exploraron nuevos principios de organización musical, inspirados en los cambios revolucionarios que ocurrían en otras formas de arte y distintos a los enfoques románticos previos. Surgieron así nuevas corrientes musicales, incluyendo el impresionismo musical, el expresionismo, el atonalismo, el dodecafonismo, el serialismo, el espectralismo, el minimalismo, el primitivismo, la música electrónica, la politonalidad, la microtonalidad, entre otras.

Durante la desnazificación, la Escuela de Verano de Darmstadt, establecida en Alemania en 1946, fue crucial. Se convirtió en el epicentro de la nueva música del siglo XX, rehabilitando a artistas previamente rechazados por los nazis y dando reconocimiento a una nueva generación de compositores como Pierre Boulez, Luigi Nono y Stockhausen. La escuela también fue un campo de batalla cultural durante la Guerra Fría, sirviendo como punto de encuentro para la vanguardia musical y la experimentación sonora.

En la segunda mitad del siglo XX, los eventos mundiales se difundieron globalmente, promoviendo un mayor conocimiento y aprecio de diversas culturas. La música,

transmitida por radio y grabaciones, brindó acceso a la cultura a nivel mundial. Los compositores viajaban y estrenaban obras en varios países, fomentando un intercambio cultural constante y dando lugar al pluralismo cultural contemporáneo. Esta nueva cultura se caracteriza por su estilo ecléctico, que incorpora una variedad de elementos de diferentes culturas, sin distinguir entre lo tradicional y lo culto, ni entre la música occidental y la de otras culturas. Esto refleja la creación de una cultura mundial más inclusiva y diversa, donde la música sirve como medio para la integración y la comprensión intercultural.

El siglo XX se inauguró con la continuidad de los movimientos musicales del siglo XIX, representados por figuras como Rachmaninov, Mahler y Strauss en el romanticismo tardío, así como Debussy y Ravel en el impresionismo. Paralelamente, surgió un creciente nacionalismo en Europa, especialmente en regiones fuera de los países tradicionalmente dominantes en la cultura musical. Sin embargo, este siglo se caracterizó por una ruptura notable con la unidad estética y estilística del pasado. Compositores vanguardistas expresaron un marcado agotamiento hacia las formas musicales previas, coexistiendo con obras de estilo ultraconservador. Esta diversidad reflejó la complejidad del período. A partir de 1910, la estética compositiva comenzó a tomar diversos caminos que se alejaban del sistema tonal tradicional. Este alejamiento del tonalismo ya se había estado observando desde finales del siglo XIX, con un uso cada vez más frecuente del cromatismo. Los compositores buscaban conscientemente evitar la armonía diatónica tradicional, dando paso a lo que se conoce como atonalismo.

Arnold Schoenberg, se destacó como uno de los personajes más revolucionarios en la historia de la música. Convencido de que los caminos tonales estaban agotados, Schoenberg buscó nuevas leyes físico-acústicas para reemplazar las antiguas. En su libro *Tratado de Armonía* (1911), esbozó su teoría dodecafónica, donde los doce sonidos de la escala debían tratarse de manera igualitaria, sin jerarquías ni distinciones entre consonancias y disonancias. Esto representó un desafío radical al sistema tradicional de armonía y tonalidad. También, el serialismo integral, desarrollado por Webern, llevó la atonalidad y el dodecafonismo a nuevas fronteras al aplicar el concepto de serie a todos los elementos musicales. Este enfoque se basaba en matrices combinatorias específicas

que permitían manipular las series, incluyendo la serie de Fibonacci debido a sus propiedades geométricas y matemáticas.

Por otro lado, el primitivismo musical surgió como respuesta al conservadurismo que se propagaba por Europa en la primera mitad del siglo XX, buscando un retorno a la tradición y distanciándose de las ideas vanguardistas. Igor Stravinsky fue un precursor notable del primitivismo, utilizando el ballet para recrear antiguos rituales paganos. En sus obras, este compositor empleaba un lenguaje vernáculo, crudo y arcaico, con melodías simples y fragmentadas, en contraste con las extensas y melódicas composiciones del romanticismo. Aunque Stravinsky retoma y adapta algunas melodías tradicionales, su objetivo no es invocar directamente el mundo legendario o las figuras míticas de la cultura rusa, sino evocarlo a través de su abstracción y transmisión en el plano musical.

En 1947, durante el curso de verano en Darmstadt, Alemania, se difundió y analizó la música de Anton Webern, quien falleció en 1945. Su estilo fue llevado a sus últimas consecuencias, convirtiéndolo en el precursor de una nueva música futurista: el serialismo integral. Este enfoque consistía en aplicar el principio de la serie dodecafónica, que originalmente organizaba solo las alturas, a todos los demás parámetros del sonido, incluyendo la duración, dinámica, timbre, articulación, entre otros. Surgió así una música completamente organizada y calculada, donde cada nota tenía un sentido estricto, lo que llevó a que se la denominara también como puntillismo, ya que se centraba en los detalles más que en el conjunto.

Compositores destacados que incursionaron en este estilo incluyen a Boulez y Stockhausen. Sin embargo, el serialismo integral generó críticas desde la propia comunidad vanguardista desde la década de 1950. Se cuestionaba su naturaleza alienante para el intérprete, quien se convertía en un autómatas al servicio de la obra, así como la dificultad para apreciar los parámetros sonoros organizados de manera compleja por parte del oyente.

Para abordar estas críticas, surgieron dos tendencias principales. La primera consistió en introducir elementos de indeterminación en las composiciones, dando lugar a la música aleatoria y la segunda tendencia implicaba desplazar el enfoque de la planificación de la obra desde los parámetros primarios a parámetros más globales, como la densidad, velocidad y probabilidad, dando lugar a la música estocástica y al texturalismo.

Por otro lado, el laboratorio musical se convierte en el epicentro de la creatividad del artista, donde el compositor emplea sintetizadores y otros dispositivos electrónicos para producir sonido. Entre los destacados de este movimiento se encuentra Stockhausen, quien desde 1953 dirige el Estudio de Música Electrónica de Colonia, Alemania. Una de sus obras más conocidas es el *Canto de los adolescentes* (1956), donde utiliza como base la voz de un adolescente recitando un texto bíblico, utilizando técnicas como la reverberación, ecos y superposiciones para sugerir la percepción de un espacio infinito.

También, surge una nueva corriente conocida como música textural, que se enfoca en concebir la música como un todo, prestando atención a sus atributos sonoros más amplios en lugar de detalles individuales. Este enfoque es representado principalmente por compositores como G. Ligeti y K. Penderecki. El texturalismo utiliza la micropolifonía para crear clústers móviles, donde la micropolifonía implica llevar la técnica del contrapunto a su máxima complejidad, generando una densidad de voces que forman disonancias entre sí en forma de clúster.

Más tarde, en la década de 1970 en Francia, surge una nueva corriente musical llamada espectralismo, originada en el seno del Ensemble *L'itinéraire*. Las primeras obras de este movimiento se caracterizan por lentos desarrollos armónicos sin melodía o pulso discernible, lo cual construye una música de apariencia coherente. Los compositores espectralistas se interesan por el estudio de los armónicos como fuente primaria del sonido, explorando las posibilidades acústicas y musicales de estos elementos.

Además, compositores como Ferruccio Busoni ya habían propuesto el uso de terceros y sextos de tono en el siglo XX, abriendo la puerta a una mayor exploración de la microtonalidad. El ascenso de las músicas folclóricas autóctonas, el estudio riguroso de músicas exóticas y la evolución de la música occidental contribuyen a la incorporación cada vez más frecuente de la microtonalidad en las nuevas composiciones.

Para concluir, es relevante destacar el recurso utilizado por el compositor Sixto Herrero en *¿Por qué no?*, que es el empleo del gesto teatral, vinculado estrechamente con el teatro dentro del ámbito musical. Este compositor ha fusionado elementos teatrales en su obra, entrelazándolos con la voz, ritmos e intervalos microtonales para generar una multiplicidad de espacios sonoros. El gesto teatral, en este contexto, no solo se limita a la

representación visual en el escenario, sino que también influye en la interpretación musical y en la percepción del espectador.

CAPÍTULO II. SIXTO HERRERO Y SU OBRA

2.1 Biografía del autor

Sixto Herrero, artista y autor de la obra de mi investigación, nació en 1965 en Rafal (Alicante). Y, como bien cuenta María Dolores Mira (2018), en su Trabajo Fin de Máster *Tauro de Sixto Herrero. Estudio Historiográfico y analítico de la obra para su futura interpretación*, fue allí donde comenzó a dar sus primeros pasos en el ámbito musical. A la temprana edad de ocho años, bajo la guía del profesor D. José Mirete Barberá, experto en saxofón, y D. Gabriel García Gutiérrez, maestro de solfeo y teoría musical, Sixto inició su formación. Es importante destacar que fue el segundo de estos maestros quien despertó en él una verdadera pasión por el saxofón, le abrió las puertas al mundo de la orquestación y le sirvió de inspiración en el terreno de la composición.

A la edad de 16 años, finaliza sus estudios de grado medio con el saxofón. Después, comienza una fase de perfeccionamiento en la interpretación, estudiando con renombrados saxofonistas a nivel internacional como son Daniel Deffayet, Jean-Marie Londeix y Marie Bernardette Charrier.

Durante este período, explora el mundo de la composición musical, especialmente aquella asociada a la vanguardia del último tercio del siglo XX, a medida que interpreta diversas obras. En 1994, toma la decisión de estudiar armonía, contrapunto, fuga y composición. En esta última disciplina, su mentor fue D. Ramón Ramos, quien reconoce su talento innato para la composición y lo alienta a seguir desarrollándolo. Gracias al respaldo incondicional de Ramos, Sixto se embarca en la creación de una serie de obras que reflejan un mayor compromiso estético y conceptual en términos de estilo musical.

Así, debutó con una serie de obras destinadas principalmente a ser interpretadas por él mismo como compositor. Entre ellas se encuentra *Tauro* para saxofón alto y piano, que vio su estreno en el *150 Aniversario del nacimiento de Adolphe Sax* en Madrid. Sin embargo, su incursión en la música toma un giro más significativo con su primer encargo importante: *Solsticio N°1* para violín solista, orquesta de cuerda, cuarteto de saxofones y tres percussionistas. Esta obra fue estrenada en 1995 por la orquesta *Ciudad de Elche*, bajo la batuta de Robert Andorka, y posteriormente grabada y emitida por RNE.

Después de este período inicial, desde 1995 hasta 2002, Sixto Herrero inicia una nueva fase en la que su enfoque creativo se dirige hacia el saxofón. Sus composiciones se centran en este instrumento, abordando obras para banda de música como *Ijaros*, donde tres saxofones emergen como solistas en una segunda sección, explorando un lenguaje musical experimental, algo poco común en el contexto de estas formaciones musicales. También, desarrolla colecciones de obras específicamente para saxofón, como *Podemos Hablar*, que incluye piezas como *Soprategmia* para saxofón soprano solo, *Emiaj* para saxofón alto solo, *Drogman* para saxofón tenor solo, *¿Por Qué No?* para saxofón barítono solo, *Nimia* para dúo de saxofones altos y *Fssfff* para saxofón grave solo. Estas obras fueron publicadas por la editorial Rivera Mota en 2001. Además, lanzó en 2003 *Viajeros al Tren*.

Destaca también la obra *Sisos* para piano y saxofón alto, publicada en 2004 por la editorial *Ars Pública*. En estas composiciones, Herrero empieza a incorporar la voz del saxofonista y a explorar la dimensión escénica a través de la teatralidad musical, introduciendo la figura del músico actor.

A lo largo de su carrera como compositor, Sixto Herrero ha sido distinguido con numerosos reconocimientos y premios que han impulsado su proyección a nivel internacional:

- Mención de honor en el II Congreso de Composición de Música Religiosa Fernando Rielo en Roma (Italia) por su obra *Huéspedes de la luz* para voz y orquesta en el año 2000.
- Mención de honor en el II Concurso Internacional de Composición *Molinari* de Montreal (Canadá) con su cuarteto para cuerdas *Ignotalías*, grabado por el cuarteto de cuerda Molinari bajo el sello ATMA Classique en 2004.
- Primer premio en el Concurso Internacional de Composición *Ensembliä* en Alemania con su cuarteto de cuerda *Quera* en 2009.
- Primer premio de Ablaze Records (EE. UU.) con su obra *Saja* para orquesta sinfónica.

Además de estos logros, ha participado en proyectos audiovisuales donde ha ejercido roles de compositor, director, intérprete y grabación de varios CDs. Destacan obras como *Jarcia*, *A las nueve* y *Lord Berri*, interpretadas por el cuarteto Ars Musicandum. En 2010,

dirigió y participó en dos CDs, *Escrituras* y *Los compositores de Murcia y su creación musical*, con el grupo de música contemporánea CIMMA (Asociación de Compositores e Investigadores Murcianos). En 2019, se publicó el CD *Me gusta Murcia*, donde el catedrático del Conservatorio Superior de Música de Alicante, Vicente López, grabó la obra para tuba y piano titulada *Tockff*.

En 2008, obtuvo su doctorado en creatividad musical por la Universidad Politécnica de Valencia, lo que marcó un cambio en su enfoque compositivo. Su tesis doctoral se centró en el estudio del flamenco y los cantes mineros, lo que influenció notablemente su estilo. Esta nueva dirección en su obra combina el flamenco con técnicas de escritura espectral, geometría fractal, matemáticas, un nuevo concepto de primitivismo musical y teatro gestual. Este enfoque innovador ha llevado a que su música sea interpretada y solicitada en diferentes países, incluyendo interpretaciones de obras como *Soprategmia* (saxofón soprano), *Subreptos* (cuarteto de saxofones) e *Ignotalías* (cuarteto de cuerda) en Canadá; *Quera* (cuarteto de cuerda) en Alemania; *Laja* (pieza para marimba) en Amsterdam; *Do ut des* (oboe) en Polonia; *Vesania* (violonchelo) en Finlandia; *Laya* (saxofón barítono) en Francia; *Hendia* (saxofón barítono) en Escocia; y *Sureste* (ensemble de saxofones) en el XVIII Congreso Mundial de Saxofones celebrado en 2010 en Croacia, entre otros eventos y lugares.

En 2010, amplió su carrera al asumir la dirección de la Orquesta Ciudad de Orihuela, donde en 2012 incorporó un cuarteto de saxofones como miembros permanentes de la plantilla. Bajo su dirección, la orquesta ha estrenado más de 80 orquestaciones realizadas por Herrero, así como varias obras originales.

Después de 12 años como profesor en la cátedra de composición del Conservatorio Superior de Música de Murcia, Sixto obtuvo la cátedra de saxofón en el Conservatorio Superior de Música de Alicante en 2016, ocupándola definitivamente en 2017. Actualmente, compagina su labor docente como Catedrático de saxofón en el Conservatorio Superior de Música de Alicante con la dirección de la Orquesta Ciudad de Orihuela y el grupo CIMMA, así como con su rol como miembro fundador y componente del cuarteto de saxofones *Ars Musicandum*. Además, colabora con la Universidad de Alicante y la Universidad Politécnica de Valencia como director de tesis doctorales relacionadas con la investigación en las artes en el departamento de informática.

2.2 Etapas e influencias compositivas

La composición ha sido un pilar fundamental en la carrera profesional de Sixto Herrero, siendo el centro alrededor del cual ha girado su trabajo. A pesar de la complejidad de abarcar una trayectoria tan rica, he dividido su recorrido creativo en seis etapas distintivas, teniendo como modelo a seguir lo redactado por Carlos Vicente (2020) en su Trabajo Fin de Máster *Desde el análisis musical, a la interpretación y su puesta en escena de la obra para saxofón barítono ¿Por qué no? De Sixto Herrero*.

1ª Etapa (1994-1997)

Durante este periodo inicial, las composiciones de Sixto Herrero se caracterizan por su enfoque intuitivo, enraizado en su rica experiencia musical. Se puede percibir la influencia del jazz, así como la exploración de ideas melódicas y armonías inspiradas en figuras como Ravel, Claude Debussy y ritmos distintivos de Bartok e Igor Stravinsky.

2ª Etapa (1998-2001)

En esta fase, inicia sus estudios formales de composición con D. Ramón Ramos, quien le introduce en el mundo de la música de vanguardia. Destacan compositores como L. Berio, Stockhausen, y György Ligeti, influenciando su escritura con un enfoque caracterizado por el brutismo musical.

3ª Etapa (2002-2005)

En este periodo, comienza a desplazar la importancia de los conceptos armónicos en sus composiciones, centrándose en cambio en el uso del timbre de los instrumentos. Su viaje a Canadá le brinda la oportunidad de interactuar con destacados compositores como Tazul Tadjudin y Alexis Porfiriadis, quienes lo animan a reorientar su enfoque creativo hacia una estética y conceptualización que integre la modernidad y la tradición. El contacto con José Evangelista, en particular, le ofrece una nueva perspectiva sobre el etnicismo musical.

4ª Etapa (2005-2009)

Aquí se evidencia la consolidación de una nueva forma compositiva, acompañada por la realización de su doctorado centrado en el estudio del flamenco en España, particularmente los cantes flamencos mineros, originarios de la Sierra minera de Cartagena-La Unión. En este período, las composiciones adquieren una mayor

independencia y una identidad distintiva, marcando un cambio significativo respecto a etapas anteriores. Además, el compositor comienza a explorar la técnica de descomposición del lenguaje en sus nuevas obras.

5ª Etapa (2010-2015)

En los años siguientes, se introduce en el espectralismo musical, influenciado por figuras como G. Grisey y T. Murail. En este período, hay un cambio en la concepción del timbre y se emplean modos artificiales en las composiciones, lo que se convierte en un elemento fundamental en su producción musical.

6ª Etapa

Esta última se caracteriza por un retorno al mundo natural, con una inclinación hacia el primitivismo musical y la búsqueda de espacios sonoros más simples y menos cargados de alteraciones tímbricas. Si bien el trabajo sobre el color sonoro sigue presente, se observa un enfoque hacia lenguajes más directos y menos elaborados. Sin embargo, el impacto del COVID-19 ha llevado al compositor a explorar nuevos horizontes creativos, incursionando en la música electrónica en sus obras más recientes, lo que representa un cambio significativo en su trayectoria artística.

CAPÍTULO III. ANÁLISIS ESTÉTICO-MUSICAL DE *¿POR QUÉ NO?*

3.1 Contextualización de *¿Por qué no?*

Como se puede comprobar en la entrevista realizada al compositor en el Anexo I, esta obra se inserta dentro de una fase específica en la evolución compositiva de Sixto, caracterizada por una ruptura deliberada con las convenciones establecidas en la escritura musical. Esta exploración del lenguaje desarticulado o neoprimitivismo musical se refleja en la construcción de la obra a partir de motivos extremadamente pequeños y aislados, los cuales, en su conjunto, conforman un discurso musical fragmentado y desarticulado. Esta fase marca un cambio significativo en el material sonoro utilizado, abandonando el neomodalismo avanzado presente en obras anteriores, para adentrarse en el mundo de las técnicas extendidas del saxofón, como el uso de microtonalidades basadas en cuartos de tono, efectos sonoros como los multifónicos y la inclusión de biosonidos generados por gestos humanos. Por otro lado, se observan estructuras rítmicas poco convencionales que, al combinarse, forman un conjunto coherente. Estos ritmos se apartan de las convenciones del flamenco, pero la repetición de la percusión sugiere la esencia de este estilo de baile. A su vez, los cantos, que aunque tienen un tono melancólico y notas fragmentadas, logran evocar melodías reconocibles que transmiten cierta nostalgia, siendo estas características las que marcan el inicio de lo que podría considerarse como una introducción al flamenco. Así, la obra anticipa la investigación posterior del compositor en la universidad sobre los cantes mineros y el flamenco, específicamente el aspecto musical del flamenco. Presentando en la obra una introducción al flamenco intuitivo, destacando especialmente la repetición de notas en el barítono, que evoca el taconeo característico de un bailar flamenco.

¿Por qué no? se posiciona como un hito significativo en la trayectoria del compositor, encapsulando las exploraciones vanguardistas y los experimentos audaces que caracterizan esta etapa de desarrollo artístico que comenzó aproximadamente en el 1999.

Por otro lado, la música de Sixto presenta una estrecha relación con la poesía y la prosa poética. En esta obra musical, explora esta relación a través de diálogos entre el intérprete y las palabras, onomatopeyas, creando así interacciones o personajes únicos, como

músico actor. En *¿Por qué no?*, aunque no se detallan explícitamente en la partitura, se sugieren gestos visuales que acompañan la expresión vocal del intérprete. Estos gestos faciales se imaginan en sintonía con los sonidos producidos durante el diálogo interno del intérprete a lo largo de la obra.

Aunque la dramatización en su sentido más amplio pueda no ser inmediatamente evidente, es posible explorar la espacialidad del intérprete y su expresión corporal, acercándose incluso a la teatralización. En última instancia, todo este proceso se origina siempre en la literatura, que sirve como fuente inspiradora y fundamento creativo para Sixto Herrero.

Dedicada a Carlos Vicente García, saxofonista que sirve de modelo de inspiración al compositor y mediante el cual trata temáticas complejas relacionadas con la vida y el destino desde una perspectiva particular. De esta manera, podemos comprobar en la obra como nuestro personaje, relacionado con el carácter de a quien le está dedicada la obra se va alejando poco a poco de esos convencionalismos sociales para crear un universo paralelo que en muchísimas ocasiones le puede llevar a realidades ficticias. Todo ello le lleva a vivir en su burbuja, desarrollando una personalidad singular y desconocida que le exige, en muchísimas ocasiones, a enfrentarse a los desafíos del mundo real. De alguna manera, como ocurre en muchos artistas, Carlos Vicente siempre quiere recuperar al niño que fue.

3.2 Análisis de la forma y de las relaciones estructurales en el espacio temporal

¿Por qué no? es una obra escrita en un solo movimiento y cuya forma es libre, es decir, no está sujeta a ninguna estructura formal establecida. Diseñada en tres grandes secciones bien definidas y una última que ejerce la función de coda. Cada una de estas secciones contiene a su vez varios tramos, escritos por una amalgama de ideas motívicas y células rítmicas y melódicas sonoras. Es relevante señalar que el enfoque analítico no es tonal sino atonal, por lo que he hecho uso de términos analíticos aplicables en el lenguaje de la música contemporánea, y también, he usado como referencia en este apartado el análisis de Carlos Vicente (2020) en su Trabajo Fin de Máster *Desde el análisis musical, a la*

interpretación y su puesta en escena de la obra para saxofón barítono ¿Por qué no? De Sixto Herrero. A continuación, expongo un cuadro-resumen de la estructura formal de la obra:

Tabla 1

Sección I: del sistema 1 al sistema 13.	Tramo 1: del sistema 1 al sistema 4. Tramo 2: del sistema 4 al sistema 13.
Sección II: del sistema 14 al sistema 34.	Tramo 1: del sistema 14 al sistema 17. Tramo 2: del sistema 18 al sistema 19. Tramo 3: del sistema 20 al sistema 34.
Sección III: del sistema 35 al sistema 59.	Tramo 1: del sistema 35 al sistema 37. Tramo 2: del sistema 38 al sistema 59.
Coda final: del sistema 60 al 68.	

SECCIÓN I.

La primera sección se podría considerar como una introducción a la obra donde el autor presenta los principales elementos motivicos creados a partir del uso de las técnicas extendidas como son los multifónicos, los *slap*, los armónicos del saxofón y el uso de la voz. Esta sección se puede dividir en dos tramos que además es fácil y reconocible en la partitura puesto que el propio autor los separa con una doble barra. Asimismo, se pueden notar los primeros indicios de desarticulación del lenguaje, fragmentación del sonido y del ritmo, logrados mediante el uso de grupos rítmicos irregulares, que se utilizarán de manera frecuente a lo largo de la composición.

El PRIMER TRAMO se inicia con una de las células motívicas con carácter interválico fundamentales de la obra. Notablemente breve pero con una marcada energía rítmica que contribuye significativamente al neoprimitivismo mencionado anteriormente y que considero de suma importancia estructural.

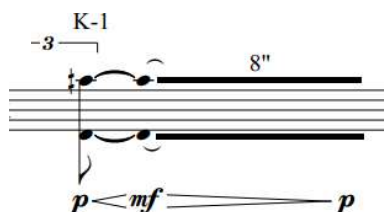
Ejemplo musical 1



Célula motívica principal con carácter interválico¹.

También, el compositor presenta el que va a ser el multifónico principal de la obra, tanto en pasajes rítmicos y cortos como en pasajes más extendidos y melódicos.

Ejemplo musical 2



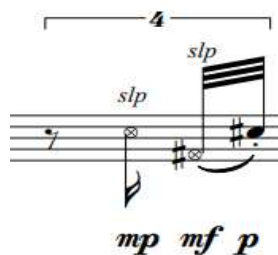
Multifónico principal.

Desde la célula temática inicial, el compositor desarrolla con la misma idea otros motivos que siempre tienen como punto de partida la nota *do*.

Así, además de la variación interválica, se introduce una variación rítmica. Es importante recordar que la célula inicial comienza con una duración de tres pulsos (como se muestra en el ejemplo musical número 1), mientras que ahora se desarrolla en un compás de cuatro pulsos.

¹ A partir de ahora, los ejemplos musicales podrán aparecer con o sin clave de *sol*, puesto que está escrito para saxofón barítono y siempre lo leeremos como si dicha clave estuviese puesta en el pentagrama.

Ejemplo musical 3

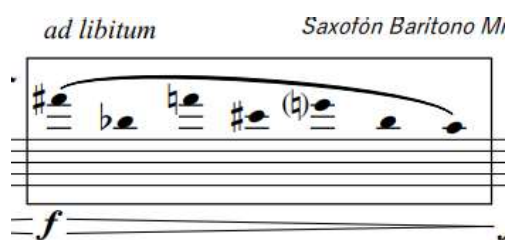


Variación de célula motívica principal con *slap*.

Procediendo al SEGUNDO TRAMO, se puede apreciar como el discurso fragmentado se expande de manera evidente hasta alcanzar, de manera casi completa, una palabra en este lenguaje primitivo, a través de la configuración de siete sonidos con una velocidad indeterminada, que forman parte de una serie incompleta (ejemplo musical número 4) que se pueden trabajar e interpretar de manera libre para que no estemos sujetos a un ritmo establecido y podamos desarrollar libremente la expresión rítmica a través de los intervalos como anota el autor. Con ello, se construye otra de las células motívicas principales de la obra en este caso más melódica y expresiva. Y, cabe añadir que dicha serie, aparece en otras ocasiones con otro número de sonidos (ejemplo musical número 5) como reafirmación de la construcción de un lenguaje todavía no consolidado si hablamos de articulación.

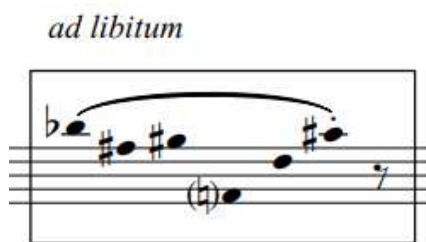
Por otro lado, la aparición del trino de *mi#-fa#* como conector entre una célula y otra, también usada a menudo durante el discurso de toda la obra (ejemplo musical número 6).

Ejemplo musical 4



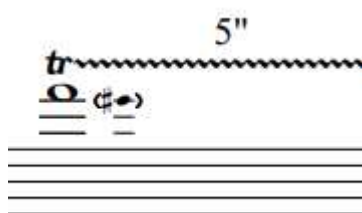
Célula motívica principal de 7 sonidos.

Ejemplo musical 5



Serie de 6 sonidos.

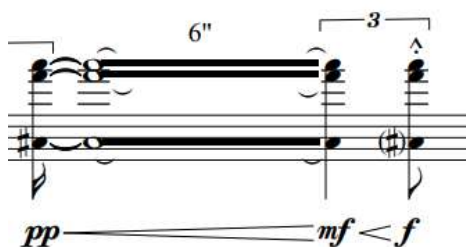
Ejemplo musical 6



Conector².

Además, el compositor nos presenta el segundo multifónico que constituye la obra.

Ejemplo musical 7

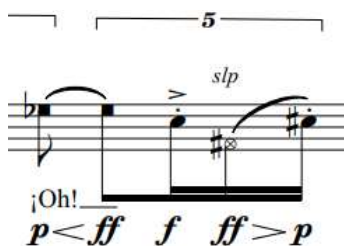


Segundo multifónico.

Y, por último, para cerrar esta primera sección introductoria, emerge un diseño y timbre nuevo con la inclusión de la voz del intérprete, una propuesta estética que contribuye a contextualizar la obra a través de las onomatopeyas. Resaltando el texto desarticulado mediante la construcción de palabras.

² Podemos apreciar en la imagen como el valor del trino es de cinco segundos porque el autor nos da la posibilidad de medir los valores metronómicos por valores de mediciones de segundos o bien por mediciones libres.

Ejemplo musical 8



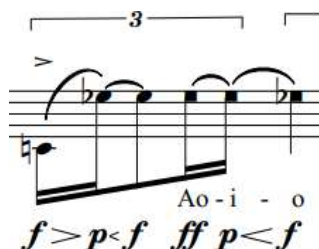
Primera aparición de onomatopeya sonora.

SECCIÓN II.

Una característica general destacada de esta sección es el aumento de la frecuencia en el uso de la voz donde es importante que no haya una disociación e interrupción en el discurso musical sino que, tiene que parecer que la voz y el saxofón son un solo instrumento. Este elemento confiere a la partitura un matiz flamenco intuitivo, ya que no sigue ningún patrón rítmico, fonético o estético. Además, añade notas dirigidas al intérprete donde le explica detalladamente como debe ejecutar dichas onomatopeyas (ejemplo musical número 10).

En el PRIMER TRAMO de esta sección, podemos observar las siguientes células:

Ejemplo musical 9



Nueva célula motivica principal.

Ejemplo musical 10



También, añade un recurso nuevo, la voz rajada (el *Rajo Flamenco*), dotando a la partitura de ese flamenco intuitivo del que hablo anteriormente, a través de una nota dirigida al intérprete en la cual le detalla cómo debe ejecutarlo.

Ejemplo musical 11



Recurso del *Rajo Flamenco* a través de la onomatopeya.

Seguidamente, en el SEGUNDO TRAMO, se puede contemplar como el compositor hace un breve resumen de las principales células motívicas expuestas hasta el momento (ejemplo musical número 1, ejemplo musical número 4 y 5, ejemplo musical número 7 y ejemplo musical número 8).

Para finalizar esta sección, en el TERCER TRAMO, podemos visualizar la inclusión de un nuevo elemento rítmico, que consiste en la repetición de notas picadas. Este elemento, de alguna forma, dentro del contexto de un lenguaje fragmentado y en proceso de construcción, evoca la estampa del baile flamenco, emulando el sonido del taconeo característico de los bailaores y bailaoras. Además, se apoya en dicha idea incluyendo el recurso del cuarto de tono para darle más énfasis a la armonía propia de la obra (no temperada) y que a su vez es tan empleada en el cante.

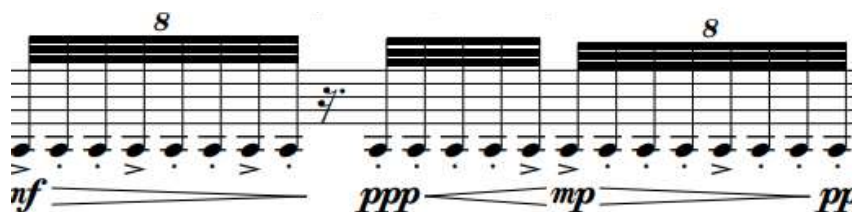
Ejemplo musical 12



Nueva célula principal rítmica.

Asimismo, el compositor sigue desarrollando esta célula rítmica, dándole mayor densidad con subdivisiones internas rítmicas a través del acento.

Ejemplo musical 13



Célula principal rítmica con subdivisiones internas.

Por otro lado, vuelve a aparecer el multifónico (ejemplo musical número 7), pero esta vez el compositor lo presenta en forma de trémolo, con la intención de crear mayor tensión en este tramo más rítmico.

Ejemplo musical 14



Multifónico en forma de trémolo.

Por último, en esta sección, aparece una nueva nota al intérprete donde el compositor explica que hay que llevar a cabo una teatralización, haciendo uso de las pausas que especifica, marcadas por segundos, diseñando así una especie de arte secuencial. Así, creando contraste con la célula principal rítmica (ejemplo musical número 13), la experiencia de escuchar el silencio resulta cautivadora durante la ejecución.

Ejemplo musical 15



Teatralización. Pausas sonoras.

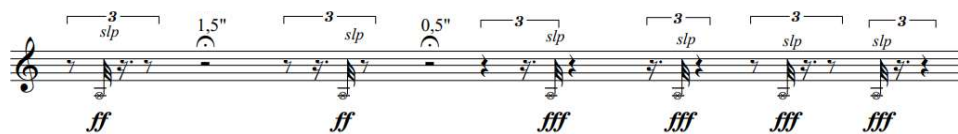
SECCIÓN III.

Esta última sección de *¿Por qué no?* está dividida por dos tramos.

En el PRIMER TRAMO, se puede observar como el compositor crea un ambiente más relajado y reflexivo a través de los multifónicos principales (ejemplo musical número 2 y número 7). Esta sección se puede decir que tiene función de paréntesis en medio del caos, una especie de pausa que provoca contraste para, seguidamente, volver a intervenir con la tensión rítmica en el SEGUNDO TRAMO, creando un diálogo entre la pausa, el silencio y el movimiento rítmico.

Algo a destacar es como el compositor vuelve a utilizar la célula motivica principal con carácter interválico (ejemplo musical número 1) hasta tal punto que la simplifica en una sola nota:

Ejemplo musical 16



Ejemplo musical 17

The musical score for Example 17 consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of quarter note = 88. It contains several measures with dynamics ranging from *p* to *pp*, and articulations like *Mm* and *m*. The second staff continues the melody with triplets, glissandos, and dynamics like *mp*, *f*, *mf*, and *pp*. It includes the instruction "Lento y expresivo" and a triplet of eighth notes. The third staff features more complex articulations, including slurs and accents, with dynamics like *mf*, *p*, *ff*, *pp*, and *pppp*. It also includes the instruction "Lento y expresivo" and a triplet of eighth notes.

línea melódica que simula un *quejío*.

CODA FINAL.

Esta última sección de la obra actúa como coda final, donde el compositor nos expone una última vez las células características de la pieza como son los ejemplos musicales número 2, 5, 12, 13, 14, 15, y 16.

Además, aparece una nueva célula, ya que solo se encuentra en esta última sección, la cual consiste en un efecto sonoro donde se tocará una nota base al mismo tiempo que los armónicos naturales del saxofón.

Ejemplo musical 18

The musical score for Example 18 shows a new motivic cell. It features a rising melodic line in the upper register, marked with a crescendo hairpin and a dynamic of *pp*. Below it, a bass line consists of a series of eighth notes, marked with a dynamic of *ppp*. The score includes a triplet of eighth notes and a dynamic of *pp*.

Nueva célula motívica.

CAPÍTULO IV. TEATRALIZACIÓN Y GESTUALIZACIÓN DE LA OBRA

4.1 Estrategias para la performance: análisis desde las sensaciones emocionales

Para llevar a cabo la teatralización de *¿Por qué no?* he relacionado cada motivo de la obra, a través del análisis de la forma y de las relaciones estructurales en el espacio temporal, con un estado de ánimo y un color específico para identificarlos en la partitura durante la interpretación, como se puede observar en la partitura teatralizada en el Anexo II. A fin de facilitar la lectura y comprensión de la información, he utilizado una tabla que actúa como guion.

A través de las ideas motívicadas melódicas formadas por siete sonidos que constituyen parte de una serie incompleta, pretendo acercar al espectador en la intimidad más profunda del bailarín consigo mismo. Estas melodías actúan de eco en sus reflexiones sobre el pasado, arrojando luz sobre cómo estas experiencias han moldeado su presente e influido en su situación actual, desencadenando de esta manera un profundo sentimiento de melancolía.

En contraste, las notas prolongadas de uno o varios sonidos se erigen como testigos de los momentos de mayor tensión en la narrativa. En estos momentos, el protagonista, enfrentado a su situación, expresa su impotencia de diversas formas. Esta expresión brota como una ráfaga de rabia, resonando en cada nota. En otros momentos, se percibe como un suspiro, apenas un murmullo, casi como si el bailarín contuviera la respiración.

Aparecen ritmos básicos que emergen de forma espontánea durante la obra, como un latido irregular que resuena en el fondo de la composición. El compositor, consciente de la naturaleza misma del bailarín, busca insinuar estos pulsos del corazón a través de la música, capturando así la esencia misma de su ser y su arte.

A medida que la obra avanza, estos ritmos evolucionan y se entrelazan, dando de alguna manera forma a la coreografía que el bailarín intenta construir y diseñar sobre el escenario. Sin embargo, esta composición permanece en un estado de constante fluidez, nunca

llegando a cristalizarse plenamente. La ausencia de ritmo característico o concreto refleja la lucha interna y el estado de decadencia del bailar, cuya danza se convierte en un reflejo vívido de su conflicto interior y su lucha por encontrar su lugar en el mundo.

Por otro lado, la aparición de las onomatopeyas de alguna manera, simulan gritos sordos durante la obra, mostrando a este bailar que desea liberarse del discurso del saxofón para presentarse como una persona. Sin embargo, esta manifestación solo emerge de manera temporal, para luego reintegrarse nuevamente en la música. En algunos momentos incluso, estableciendo un diálogo conmigo.

He utilizado la siguiente estructura para simplificar el proceso, permitiendo una interpretación más clara y ordenada:

Tabla 2

Elemento motivico	Emoción	Color
Melodías a través de los siete sonidos.	Íntimo, reflexión	Marrón
Notas prolongadas de uno o varios sonidos.	Dramático, tensión	Rojo
Ritmos básicos, aleatorios y fragmentados.	Innato, naturaleza	Verde
Ritmos desarrollados.	Concentración, indefinido, decadencia	Amarillo
Onomatopeyas.	Intermitente, efímero, transitorio	Azul

4.2 Teatralización y gesto facial

Partiendo de la estructura anterior y teniendo en cuenta la relación de los elementos motivicos con cada una de sus emociones como punto de partida, he utilizado la

gesticulación facial y la lateralidad para llevar a cabo la interpretación como músico actor. También he empleado una palabra clave para poder saber qué tengo que ejecutar en cada momento de la obra, como se puede visualizar en la partitura teatralizada en el Anexo II. Con este propósito, he empleado la siguiente estructura como guía con el fin de simplificar el proceso, facilitando una ejecución más precisa y sistemática:

Tabla 3

Elemento motivico	Gesticulación facial	Lateralidad	Palabras clave
Melodías a través de los siete sonidos.	Ojos relajados, en ocasiones cerrados.	Movimientos relajados con el saxofón.	Íntimo, ¿por qué no?
Notas prolongadas de uno o varios sonidos.	Tensión y relajación en ojos y cejas según la dinámica sonora en ese momento en la partitura.	Movimientos lentos y rápidos según la dinámica sonora en ese momento de la partitura.	Dramático
Ritmos básicos, aleatorios y fragmentados.	Cara de concentración.	Movimientos rápidos con hombros, cabeza y saxofón	Natural, indefinido
Ritmos desarrollados.	Cara de concentración.	Movimientos rápidos con hombros, cabeza y saxofón	Concentración, indefinido
Onomatopeyas.	Cara de sollozo.		Lloro, lamento

MELODÍAS A TRAVÉS DE LOS SIETE SONIDOS. Mantendré una actitud de relajación, con los ojos en estado de reposo y, en ocasiones, cerrados, ya que, al estar inmersa en un diálogo interno, no necesito mirar a nadie. Por otro lado, mediante los movimientos suaves y fluidos con el saxofón evitaré cualquier tensión innecesaria, ejecutando de manera natural y expresiva las melodías.

Las palabras anotadas en la partitura teatralizada cuando aparezca este motivo serán ÍNTIMO y ¿POR QUÉ NO?, como se muestra a continuación:

Ejemplo musical 19



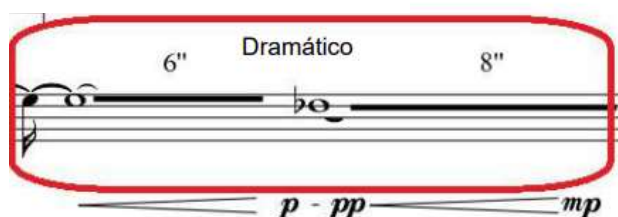
Teatralización de las melodías formadas por siete sonidos que constituyen parte de una serie incompleta.

Así, cuando aparezca este elemento motivico, será un momento de reflexión interna del bailaor, donde se pregunta continuamente ¿por qué no?.

NOTAS PROLONGADAS DE UNO O VARIOS SONIDOS. Por otro lado, en esta ocasión, gesticularé a través de una tensión generada en los ojos y las cejas cuando el matiz sonoro de ese momento sea elevado, y por el contrario, cuando este sea inferior, relajaré dicho gesto. De igual modo ejecutaré los movimientos a través del saxofón, teniendo como referencia la dinámica sonora que tiene este elemento motivico en cada momento concreto de la obra.

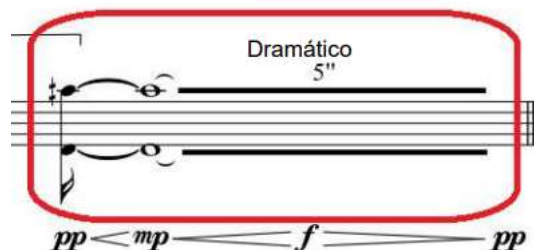
Emplearé la palabra DRAMÁTICO para la partitura teatralizada:

Ejemplo musical 20



Teatralización cuando la dinámica sonora es menor.

Ejemplo musical 21

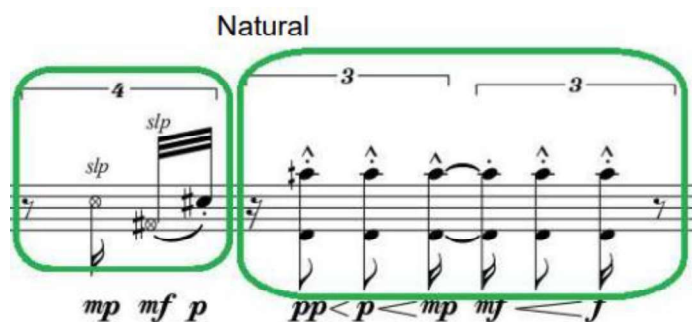


Teatralización cuando la dinámica sonora es mayor.

RITMOS BÁSICOS, ALEATORIOS Y FRAGMENTADOS. En este caso, los movimientos que llevaré a cabo imitan el taconeo del bailaror, aunque los ejecutaré principalmente con los hombros, la cabeza y el saxofón debido a la imposibilidad de realizarlo con los pies. Estos gestos, rápidos y secos, emulan los golpes característicos del taconeo flamenco. Con este enfoque busco capturar la esencia y naturaleza del bailaror profesional. Además, con la gesticulación facial, mostraré un gesto más concentrado, que aportará más credibilidad a esa simulación de baile. Sin embargo, la ausencia de un ritmo definido añade un matiz decadente a la interpretación, creando una atmósfera ambivalente.

Utilizaré la palabra NATURAL para la partitura teatralizada:

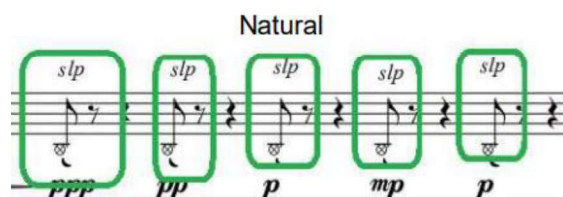
Ejemplo musical 22



Teatralización de los ritmos básicos, aleatorios y fragmentados.

Otro ejemplo de este elemento motivico:

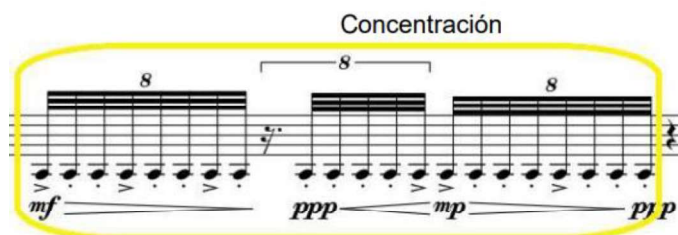
Ejemplo musical 23



RITMOS DESARROLLADOS. Este elemento motivico lo ejecutaré del mismo modo, añadiendo un grado más de concentración en el gesto facial, ya que al estar desarrollados, el nivel de dificultad es mayor. Pero, aun así, sigue estando presente esa indefinición, esa figura rítmica que describe el flamenco intuitivo pero que no llega a ser algo preciso.

En este caso, la palabra utilizada para la partitura teatralizada es CONCENTRACIÓN:

Ejemplo musical 24



Teatralización de los ritmos desarrollados.

ONOMATOPEYAS. Por un lado, aparecen diseños originados por el compositor, donde detallada específicamente lo que quiere que haga el intérprete, señalizando por medio de un asterisco en qué nota concreta quiere que se ejecute. Como se puede observar a continuación:

Ejemplo musical 25



Teatralización aportada por el compositor a través de las onomatopeyas.

Ejemplo musical 26



Teatralización aportada por el compositor a través de las onomatopeyas.

Ejemplo musical 27



Teatralización aportada por el compositor.

Por otro lado, mi teatralización en la ejecución de las onomatopeyas que no están señalizadas con los asteriscos, será a través de la gesticulación facial, simularé un sollozo, característico en el canto flamenco, como si quisiera llorar con lo que estoy diciendo.

Para ello, utilizaré la palabra LORO y LAMENTO en la partitura teatralizada.

Ejemplo musical 28

8

7 $\text{♩} = 88$

Lloro, lamento

Saxofón Barítono Mib

Lloro, lamento

$p < mp$ pp $p < mf$ p $p < mf$ pp mf $p < mp$ p

Mm Mm m

Lloro, lamento

$gliss.$ $gliss.$

3 3 3 3 3 3

$I - E$ 3 Aa a

mp f mf $pp < mf$ $p < J$ $pp < mf$ pp p mf

Lloro, lamento

Lloro, lamento

3 3 3

I A I I A

mf $p < mf$ pp f $p < f$ ff pp ff pp ff $pp < mp$

Conte

Teatralización de las onomatopeyas.

4.3 Argumentación a partir de la música y de la experiencia interpretativa de la obra *¿Por qué no?*

La historia sugiere la caída y posible redención de un bailarín flamenco atrapado en la decadencia y la lucha personal. Durante la pandemia, lo encontraron con drogas, lo que llevó a su arresto y la pérdida de todo, incluso su carrera. En la cárcel, tuvo un despertar al enfrentarse a la realidad, alejándose del mundo irreal en el que vivía. Recibió ayuda psicológica y participó en terapia, lo que le brindó una oportunidad para rehabilitarse. Este hombre, antes famoso y admirado, quedó en el olvido, sin contratos, debido al estigma y sus problemas personales.

La narración plantea la posibilidad de transformar esta historia en una obra teatral que no narra de manera lineal la vida de nadie, sino que refleja la decadencia de un artista a través de elementos simbólicos y emocionales. Inspirado en la figura de un mimo, la obra podría explorar los estados emocionales y la lucha interna de un personaje que, habiendo tocado fondo, busca resurgir. La teatralización podría usar la danza flamenca y sus ritmos como metáfora de esta lucha, combinando notas largas y estáticas para representar pensamientos y recuerdos, y elementos rítmicos para simbolizar el pulso vital del bailarín. La historia culminaría con el personaje intentando crear una nueva coreografía, representando un intento de recuperar su lugar en el mundo del arte, guiado por la pregunta ¿por qué no?, como un mantra de esperanza y perseverancia.

4.4 Ambientación escénica para la propuesta interpretativa

La puesta en escena implica organizar todos los elementos visibles en el escenario, como los actores, el decorado, el vestuario, el sonido y la iluminación. Esto se hace con el objetivo de crear un ambiente escénico y una representación que sean coherentes con la obra que se va a interpretar. En este caso, me he centrado en el decorado, la iluminación y el vestuario.

Como podemos observar en el Anexo 1, el compositor de la obra explica cómo se imagina la puesta en escena de *¿Por qué no?*. Considerando estos datos, dado que estoy de acuerdo con él, lo he llevado a cabo de la siguiente manera:

EL DECORADO consistirá en un fondo negro que podría ser una tela, acompañado de una ILUMINACIÓN mínima en la sala. La única fuente de luz será la tableta electrónica que utilizaré para leer la partitura, la cual también iluminará mi rostro. Esta elección de enfoque de luz tiene como objetivo, en este caso y desde el punto de vista escénico, centrar la atención del espectador en mis expresiones faciales en todo momento, eliminando cualquier estímulo externo que pueda distraerle.

EL VESTUARIO adecuado para esta propuesta podría ser cualquier prenda de ropa cuyo color fuera oscuro verbigracia color negro, lo que me permitirá mimetizarme con la oscuridad del ambiente. Además, llevaré unos pendientes de color rojo que a mí, en este caso, me sugiere una asociación de sinestesia con el mundo flamenco, que al mismo tiempo, aportarán un matiz que hace referencia al trasfondo de la obra.

5 CONCLUSIONES

En este último capítulo, me gustaría exponer y valorar todo lo aprendido al realizar esta investigación para poder llevar a cabo mi Trabajo Fin de Grado. Antes de proceder a enumerar las conclusiones relativas a lo aprendido e investigado, quisiera subrayar cuál ha sido, según mi experiencia personal, la conclusión más significativa de este trabajo de investigación.

Si tuviera que resaltar la conclusión más sólida de este proceso de investigación, sería que, gracias al estudio realizado y a la oportunidad de poder expresarme como músico actor, un enfoque desconocido para mí hasta ahora, he alcanzado un nivel de comprensión y autoexploración sin precedentes. Este trabajo de investigación me ha permitido no solo desarrollar habilidades técnicas y artísticas en el ámbito musical, sino también integrar elementos interpretativos y dramáticos que enriquecen profundamente mi expresión artística.

5.1 Conclusiones sobre lo aprendido

La convergencia de la música y la teatralización ha revelado nuevas dimensiones en mi capacidad creativa, permitiéndome explorar la narración y la emoción de manera más significativa. Este enfoque interdisciplinario me ha abierto una puerta a una forma más holística de entender y practicar la interpretación en un escenario, donde la música no es solo una serie de notas y ritmos, sino un medio completo de comunicación y expresión de emociones y narrativas.

Además, esta investigación me ha llevado a aprender la importancia de la flexibilidad y la adaptabilidad en el desarrollo profesional de un artista. Al enfrentarme a este nuevo rol de músico actor, he aprendido a afrontar desafíos desde diferentes perspectivas y a utilizar diversas técnicas y herramientas que enriquecen mi desempeño general.

En primer lugar, puedo afirmar con seguridad que el campo de la música contemporánea se distingue profundamente de las épocas anteriores en la historia de la música. Esta distinción se manifiesta claramente en la estructura formal de las partituras, la utilización de instrumentos y los ritmos empleados. Adicionalmente, he aprendido a examinar obras contemporáneas, lo cual ha ampliado mis conocimientos más allá de los análisis tonales clásicos que predominan en nuestra formación musical. Esto me ha brindado nuevas

herramientas para abordar teóricamente las obras del siglo XX y XXI, permitiéndome realizar un análisis más profundo y enriquecedor. La música contemporánea ha proporcionado a los compositores la oportunidad de expresar su creatividad sin las restricciones impuestas por las normas y convenciones del pasado. Esta libertad ha resultado en una mayor flexibilidad musical, expandiendo las posibilidades sonoras y transformando la estética y la ideología musical.

De acuerdo con los objetivos de mi investigación, he contextualizado la situación histórica y social del siglo en que se compuso la obra. Este análisis me ha permitido comprender el estado del arte y la música en el siglo XX. Durante este proceso, he identificado compositores y obras que comparten la visión estilística de Sixto Herrero, como György Ligeti, Mauricio Kagel y Erik Satie.

Asimismo, este trabajo me ha permitido explorar conceptos del teatro griego, esenciales para comprender la creación de obras teatralizadas para saxofón de Sixto Herrero. El teatro griego, conocido por su riqueza en tragedias y comedias, integra profundamente la música en su estructura. En la antigua Grecia, la música no solo acompañaba las representaciones teatrales, sino que era un elemento central en la creación de atmósferas y en la profundización de las emociones de los personajes. La teatralización de la música en la obra de Sixto Herrero se inspira en esta tradición, fusionando la ejecución musical con elementos dramáticos para crear una experiencia más inmersiva y expresiva. En sus obras para saxofón, Herrero incorpora aspectos del teatro, tales como el uso de la voz, la gestualidad y la interacción con el espacio escénico, elementos que se encuentran profundamente arraigados en las prácticas del teatro griego. Esta integración permite a la música trascender sus límites tradicionales y convertirse en un medio para una narrativa más completa y multifacética.

La combinación de música y teatro en las composiciones de Herrero se manifiesta en varios niveles. Primero, la partitura no se limita a la notación musical tradicional, sino que incluye indicaciones para acciones escénicas y movimientos del intérprete, lo que requiere una interpretación que va más allá de la ejecución técnica del instrumento. El saxofonista debe convertirse en un actor, utilizando su cuerpo y su presencia escénica para comunicar el contenido emocional y conceptual de la obra.

Además, emplea técnicas extendidas en el saxofón, como el uso de multifónicos, *slap* y las onomatopeyas, que amplían el vocabulario sonoro del instrumento y permiten una expresión más variada y rica. Estas técnicas, cuando se combinan con elementos teatrales, generan una experiencia performativa que rompe con la convencionalidad del concierto tradicional, acercándose más a una representación teatral.

Esta investigación ha sido esencial para mi comprensión de la música teatralizada de Sixto Herrero. Al estudiar las raíces del teatro griego y su integración con la música, he podido apreciar cómo adapta estos conceptos a un contexto contemporáneo, creando obras que son tanto auditivas como visuales y dramáticas. Este enfoque interdisciplinario no solo enriquece la experiencia del espectador, sino que también me desafía como intérprete a desarrollar una gama más amplia de habilidades artísticas.

Por otro lado, entrevistar a Sixto Herrero me ha brindado una nueva perspectiva sobre la investigación y la adaptación a diversas situaciones, ya que él ha sido mi profesor de saxofón durante este proceso. Trabajar directamente con el compositor y debatir cada propuesta artística ha sido una experiencia muy enriquecedora. Las entrevistas y las clases directas me han permitido entender mejor la obra y su concepto, conociendo la música no solo a través de la partitura, sino también mediante la voz directa del compositor y profesor.

Finalmente, esta investigación me ha llevado a formarme ampliamente en la historia de la música del siglo XX, la música de vanguardia y la música contemporánea, con un enfoque especial en la música teatralizada. He aprendido a desenvolverme de manera autónoma, desarrollando un enfoque interdisciplinario que ha enriquecido mi capacidad artística y teórica, ampliando así mi perspectiva sobre la interpretación musical.

5.2 Conclusiones sobre lo investigado

Antes de concluir este trabajo, es esencial destacar el cumplimiento de los objetivos establecidos inicialmente. La realización exitosa de estos objetivos ha significado una expansión reveladora de mis conocimientos en un campo que nunca había explorado. Esta investigación me ha sumergido en un ámbito prácticamente desconocido para mí. En consecuencia, a continuación, detallaré el grado de consecución de los objetivos predefinidos, así como las conclusiones resultantes de esta investigación:

1. Identificar los aspectos estéticos sobre la figura del músico actor.

La investigación me ha permitido definir claramente los componentes estéticos que distinguen al músico actor. He evidenciado que la integración de la música con elementos teatrales, como la gestualidad y la expresión corporal, enriquece la interpretación musical y ofrece al público una experiencia más inmersiva y multidimensional. La figura del músico actor emerge como un intérprete que no solo ejecuta su instrumento técnicamente, sino que también utiliza su cuerpo y su presencia escénica para expresar emociones y narrativas de manera más vívida y completa.

2. Contextualizar la obra y el autor para entender mejor el marco teórico del compositor.

El estudio del contexto histórico y social en el que Herrero compuso *¿Por qué no?* me ha proporcionado una comprensión más profunda del marco teórico del compositor. Esta contextualización me ha revelado cómo las influencias del teatro griego y las corrientes vanguardistas del siglo XX han moldeado la obra y su enfoque innovador hacia la teatralización en la música. En la obra, el compositor refleja un diálogo continuo con estas influencias, adaptándolas a un lenguaje contemporáneo que desafía las convenciones tradicionales.

3. Realizar un análisis de los contenidos musicales.

Este análisis ha sido fundamental para entender las técnicas y estructuras empleadas por el compositor. He desglosado la partitura, identificando elementos clave como los ritmos y las técnicas extendidas del saxofón, como por ejemplo los multifónicos y el *slap*, permitiéndome una interpretación más informada y matizada, respetando la complejidad y la intención expresiva del compositor.

4. Organizar por secciones y tramos la obra para aplicar los elementos gestuales y teatralización de la misma.

La organización de la obra en secciones y tramos me ha facilitado la integración de elementos gestuales y teatrales en la interpretación. Cada sección ha sido cuidadosamente estudiada para determinar los momentos más apropiados para la incorporación de gestos, y movimientos. Esta estructura me ha permitido una puesta en escena coherente y fluida,

donde la teatralización no solo acompaña la música, sino que se convierte en un componente esencial de la narrativa artística.

5. Aportar una argumentación para poner al oyente en contexto de lo que se quiere interpretar y gestualizar.

He desarrollado una argumentación clara y accesible para poner al oyente en contexto respecto a la interpretación y la gestualización de la obra. Esta argumentación la he elaborado considerando tanto el trasfondo teórico como las intenciones del compositor, facilitando así una comprensión más profunda y enriquecedora de la obra por parte del oyente.

6. Realizar una propuesta de escena e interpretación como músico actor a través del intercambio de opiniones a partir de la entrevista con el compositor.

La propuesta de escena e interpretación ha sido desarrollada a partir de un proceso de intercambio de opiniones y entrevistas con Sixto Herrero. Este diálogo me ha permitido afinar detalles interpretativos y escénicos, asegurando que la puesta en escena refleje fielmente la visión del compositor. La colaboración directa con Herrero ha sido indispensable para comprender las sutilezas de su obra y para adaptar la teatralización de manera que potencie la expresión artística sin desvirtuar la música.

Como conclusión final puedo decir que esta investigación ha cumplido con los objetivos planteados, ofreciendo una propuesta teatralizada y bien fundamentada de la obra. La teatralización y la figura del músico actor han demostrado ser herramientas poderosas para enriquecer la experiencia musical, tanto para mí como para el público, ofreciendo nuevas perspectivas sobre la integración de la música y el teatro en la interpretación contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- Allende-Blin, J. (1970). *Algunos aspectos de la música actual: Panorama y Retrospectiva*. *Revista Musical Chilena*, 24(110), p. 33–38.
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11243>
- Asensio Segarra, M. (2012). *El saxofón en España (1850-2000)*. [Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València].
- Canal Alejandro Marín. (9 de enero 2015). *Viajeros al tren – Cuarteto Massotti* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/eqjGTWW8wFI?si=qaoQCsZlbRhCWC-1>
- Canal Dev Scott. (22 de octubre de 2015). *Luciano Berio Sequenza V* [archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/fJjQOIBv97c?si=WiiMDYtbqW6-7qCO>
- Canal Javier de la vega gare. (23 de junio de 2012). *OBRA: HENDIA: SIXTO HERREROS. CONSERVATORIO PROFESIONAL DE OLIVA (VALENCIA) 2009* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/byjYUObfwgk?si=eGBAJBZsce7TnPVd>
- Canal Javier de la vega gare. (29 de noviembre de 2014). *JAVIER DE LA VEGA: VIAJEROS AL TREN – SIXTO HERRERO 2002* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/dmL7LJKmfAg?si=_N0gkKvnO7nZrVie
- Canal Liesbeth Devos. (31 de enero de 2019). *Luciano Berio – Sequenza III by Liesbeth Devos – Live performance* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/2eAeWqI5nBQ?si=ASLm_Zh_8OHYI8GG
- Canal Staunton Music Festival. (13 de abril de 2019). *Match, for two cellos and percussion Maurice Kagel* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/yYW8SWzEOwE?si=0O_DFgVtNZSeTN3b
- Canal Vic Firth. (15 de febrero de 2011). *Yale Percussion Group Performs Mauricio Kagel's "Dressur"* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/GYo5QlKk-Eg?si=wSAeA9_0GhWSokQY

Canal VernissageTV. (28 de abril de 2011). *Mauricio Kagel: Two-Man Orchestra* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/oM5SttMyulE?si=9sS8El6kC7tvQ-ZQ>

Chirichella, N. (2022). *Una nueva escritura musical de vanguardia para saxofón en el siglo XXI: Sisos y Divergente de Sixto Herrero; Nuée Ardente y Pulse de Vincent David*. [Tesis de Máster, Conservatorio Superior de Música de Alicante].

De Cicco, J. A. (2018). *Articulación de los elementos sígnicos en la performance sonora. acerca de la construcción sonora espacio-temporal*. [Tesis de Grado, Universidad de Buenos Aires].

De Micheli, M. (1968). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial.

Dibelius, U. (2015). *La música contemporánea a partir de 1945*. Akal.

Franco, F. (2019). *Quo Vadis para saxofón alto, percusión y banda de Sixto M. Herrero Rodes*. [Tesis de Máster, Conservatorio Superior de Música de Alicante].

Fubini, E. (1999). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial.

Gómez Escudero, F. (2023). *La creación de microespacios a través de la estimulación de los sentidos y la interpretación de las obras: Ñapango (2020), Entre Nosotros (2020), Ex Fantasy (2021) y Ambia (inédita) del compositor Sixto Herrero*. [Tesis de Máster, Conservatorio Superior de Música de Alicante].

Guzmán, Guerra. A. (2005). *Introducción al teatro griego*. Alianza Editorial.

Herreros García, G. (2019). *El recurso compositivo de la voz en el saxofón soprano: Lato (2002) y Escletxa (2012) de Sixto Manuel Herrero Rodes*. [Tesis de Grado, Conservatorio Superior de Música de Alicante].

Herrero Rodes, S. M. (2008). *Áqueo: desde el estudio del cante minero a la investigación basada en la práctica*. [Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València].

Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Akal.

Londeix, J. M. (1989). *¡Hello! Mr. Sax, Ou Parametres Du Saxophone* Alphonse Leduc.

Marín Cano, A. (2018). *La obra para saxofón de Sixto Herrero. Viajeros al Tren y Laya*. [Tesis de Máster, Conservatorio Superior de Música de Alicante].

Mira, M. D. (2018). *Tauro de Sixto Herrero: estudio historiográfico y analítico de obra para su futura interpretación*. [Tesis de Grado, Conservatorio Superior de Música de Murcia].

Nietzsche, F. (2007). *El nacimiento de la tragedia*. Biblioteca Nueva.

Pérez Lorente, J. A. (2022). *Sisos de Sixto Herrero para Saxofón alto y Piano: desde el estudio basado en el análisis de contenidos musicales hasta su performance*. [Tesis de Máster, Conservatorio Superior de Música de Alicante].

Reznik, C. (2016). *El estilo escrito y el estilo performativo según La Poética de Aristóteles: un estudio sobre la representación teatral griega*. [Tesis de Grado, Universidad de Buenos Aires].

Rojas, A. (2022). *Sixto Herrero y la música de vanguardia: vida, obra y presentación de sus obras más características*. [Tesis fin de Grado, Conservatorio Superior de Música de Murcia].

Ross, A. (2009). *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música (Los tres mundos)*. Seix Barral.

Schonenberg, A. (1911). *Tratado de armonía*. Real Musical.

Sigismondo P. y Ciafardo M. (2016). *La Música en Escena: la idea de totalidad, los niveles de ficción y la tensión entre la tradición y la contemporaneidad*. [Tesis de Grado, La Plata: Facultad de Bellas Artes].

Teal, L. (1997). *El arte de tocar el saxofón*. Editorial Summy Birchard Inc.

Vicente García, C. (2020). *Desde el análisis musical a la interpretación y su puesta en escena de la obra para saxofón barítono “¿Por qué no?” de Sixto Herrero*. [Tesis de Máster, Conservatorio Superior de Música de Alicante].

Walter, F. (2019). *El Teatro como Medio Sonoro: El caso de Mauricio Kagel*. [Tesis de Grado, Universidad de Palermo].

Zurdo, A. (2023). *Análisis a partir de parámetros musicales en la obra Drogman para saxofón tenor solo de Sixto Herrero y su puesta en escena*. [Tesis de Máster, Conservatorio Superior de Música de Alicante].

Ávalos Tagle, R.A. (2020). *El amante habla al oído: una reflexión sobre el músico - performer en siete obras para solista y ensamble*. [Tesis de Grado, Universidad de Chile].

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo musical 1	23
Ejemplo musical 2	23
Ejemplo musical 3	24
Ejemplo musical 4	24
Ejemplo musical 5	25
Ejemplo musical 6	25
Ejemplo musical 7	25
Ejemplo musical 8	26
Ejemplo musical 9	26
Ejemplo musical 10	26
Ejemplo musical 11	27
Ejemplo musical 12	27
Ejemplo musical 13	28
Ejemplo musical 14	28
Ejemplo musical 15	28
Ejemplo musical 16	29
Ejemplo musical 17	30
Ejemplo musical 18	30
Ejemplo musical 19	34
Ejemplo musical 20	34
Ejemplo musical 21	35
Ejemplo musical 22	35
Ejemplo musical 23	35
Ejemplo musical 24	36
Ejemplo musical 25	36
Ejemplo musical 26	36
Ejemplo musical 27	37
Ejemplo musical 28	37

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 22

Tabla 2 32

Tabla 3 33

ANEXOS

Anexo I. Entrevista con el compositor

- ¿Cómo te describirías como artista y cuál es tu enfoque creativo?

Bueno..., definirme como artista la verdad es que es bastante difícil. Yo diría que soy un artista que no me cierro por banda en ninguna disciplina en concreto, la música es mi principal lenguaje pero también me gusta la literatura, la escultura, la pintura.... Me gusta todo aquello que tiene que ver con crear, y dentro de crear pues, la creación dentro de la línea artística en cualquiera de sus facetas.

Dentro de la música pues, diría que me gusta la imagen del artista del Renacimiento, que contribuye a realizar diferentes disciplinas artísticas al mismo tiempo. Me gusta trabajar en todos los estilos, no soy exclusivista de nada, aunque quizás el lenguaje más experimental o el lenguaje de la música contemporánea pero, igualmente también lenguajes que no sean contemporáneos. Todo me interesa, siempre y cuando pueda transmitir mi idea creativa a través de ellos.

- ¿Cuál fue el detonante que te llevó a estudiar composición y cómo ha influido en tu proceso creativo hasta ahora?

Bueno..., en realidad, no fui a estudiar composición para ser compositor, sino que, de alguna manera, entrar en el mundo académico de la composición solamente fue para buscar y compartir otras ideas nuevas y creativas. También, conocer a otros compositores creo que fue mi idea fundamental y más importante, puesto que me sentía un poco aislado y lo que conocía de la composición era a través de partituras y audios de muchos compositores que no conocía. Así, quise estudiar composición para tener un contacto directo humano, en este caso con quien sería mi profesor de composición y con mis compañeros que también querían dedicarse a ello.

Para mí, sí que influyó porque, tuve la suerte de conocer a una de las personas más extraordinarias que en España se han dedicado a la composición y a la enseñanza de la misma como fue Ramón Ramos, lo conocí en el Conservatorio Superior de Música de Alicante, más tarde él se trasladó a Valencia y yo continué con él allí en esa ciudad. Pero,

sobre todo, lo que mantuvimos fue una gran amistad que me ayudó muchísimo porque tuve la virtud de ser profesor y al mismo tiempo amigo, y como amigo, me hizo reflexionar mucho sobre la música que escribía y sobre muchas cuestiones de la vida relacionadas con el mundo artístico y con las corrientes creativas. Creo que su docencia, basada en la amistad y el trato humano, al mismo tiempo que en el respeto hacia el trabajo de la composición, fue fundamental para sentirme de alguna manera reconocido como compositor de primera mano o de una manera más cotidiana como fue estar con él.

- El saxofón es un instrumento recurrente en tus composiciones; ¿cuál es la razón detrás de esta elección más allá de ser tu instrumento principal?

Evidentemente, el saxofón es el instrumento más recurrente, pues porque soy saxofonista precisamente, pero, seguramente, también influye que mi manera de pensar como compositor es a través del instrumento. Hubo una época en la que componía a través del piano, sirviéndome como herramienta de control, sobre todo para obras de gran instrumentación. Pero, más tarde, cuando empecé a experimentar en el lenguaje contemporáneo, evidentemente, al ser saxofonista, ese lenguaje, esa forma de entender el saxofón desde mi punto de vista como intérprete, lo transmití llevándolo a la partitura, marcando una personalidad bastante distinguida y fuerte en ello. Es verdad que, además, a través de esa forma de pensar como saxofonista, las obras para otros instrumentos que no son el saxofón se refleja en ello, y, a veces, creo que lo interesante es que esas obras están escritas y diseñadas de tal manera que están pensadas como si yo fuera el propio intérprete, y eso sucede gracias a que soy intérprete de saxofón

- ¿En qué etapa de tu carrera compositiva situarías esta obra y qué aspectos la distinguen de tus trabajos anteriores?

Se han hecho estudios sobre mis diferentes etapas compositivas y, bueno, *¿Por qué no?* pertenece a la etapa de...digamos, donde empleo el lenguaje desarticulado, una especie de neoprimitivismo musical, en el que lo que intento es desarticular el lenguaje creativo, la escritura musical, en base a motivos extremadamente pequeños, aislados, y que, en su conjunto, en el discurso de la obra, en su continuidad de todos estos elementos motivicos desarticulados y desfragmentados, hace que se construya un lenguaje arcaico. En esta

etapa hay una serie de obras como *Sopratégmia*, *Emiaj* y *Drogman*, donde se puede contemplar esta etapa de desfragmentación del lenguaje.

Este lenguaje, se diferencia del lenguaje de la etapa anterior, en que el lenguaje anterior estaba construido a base de trazos melódicos, incluso de ideas melódicas bastante amplias, en cambio, en la desfragmentación del lenguaje lo que hago es, como con un martillo, romper las líneas melódicas que refieren a esta obra y, lo que hago es, destruir en ese sentido para fragmentar la música. Pero, al mismo tiempo hay un cambio en el material sonoro, ya que pasamos de un lenguaje donde se recurre a un neomodalismo bastante avanzado a entrar en el mundo de las técnicas extendidas en este caso, del saxofón, como es el uso de una microtonalidad basada en cuartos de tono, el uso de efectos sonoros como los multifónicos o la inclusión de biosonidos, producidos por el gesto humano como pueden ser los efectos de aire, el uso de la voz, el uso de gestos..., todo esto rompe con el lenguaje anterior de una manera bastante drástica, una etapa, que si mal no recuerdo, comenzó a partir de 1999.

- Si tuvieras que elegir otro arte aparte de la música, ¿te inclinarías hacia el arte dramático, ¿por qué?

A ver, el arte dramático sí, pero como resultado de la literatura, es decir, por ejemplo, mi música está estrechamente relacionada con la poesía y con la prosa poética, también con el argumento prosaico, y de ahí a llevarlo a la puesta en escena, en primer lugar, con lo que he dicho ya anteriormente, con el uso de pequeños diálogos con el intérprete, el intérprete y sus pequeños diálogos con palabras, con palabras onomatopéyas, en la que establece una especie de interrelación, o una creación de dos personajes, o un personaje único como es la figura del músico actor, pero claro, llamar músico actor, siendo una palabra que va mucho más allá de la utilización del gesto humano o de las onomatopéyas, o de la biomúsica... Dentro de todo esto, en *¿Por qué no?* sí que es verdad que comienzan a haber pequeños gestos visuales, que aunque no están descifrados en la partitura, y precisamente el trabajo que tú vas a realizar consiste en poderlos plasmar y manifestar en la partitura, sí que forman parte de la idea creativa de la composición porque me lo imagino a través del uso de los fonemas, de las vocales, de los sonidos, que va produciendo el intérprete a lo largo de la obra en ese diálogo que construye consigo

mismo, pues, sí que me imagino expresiones faciales que tienen que ver ya con la gestualidad facial. Realmente, dramatización así, en todo lo amplio de la palabra, quizás no, pero ¿por qué no se podría llevar?, de hecho podríamos llegar incluso a poder trabajar lo que se denomina como la espacialidad del intérprete en el sentido de la expresión corporal de este, llevándolo casi a la teatralización. Pero, como conclusión, añadir que todo parte de la literatura siempre.

- ¿Por qué decides incorporar elementos teatrales en tus composiciones y cómo crees que estos enriquecen la experiencia musical? ¿Cuál es el atractivo para ti de fusionar la música con el mundo del teatro y cómo crees que esto enriquece tu práctica compositiva?

La verdad que con la pregunta anterior ya te he contestado a casi todo lo que me preguntas en esta. Es verdad, que todos esos gestos, todos esos vocablos que te he dicho que se utilizan dentro de la obra pues tienen que ver con una especie de argumento interno en el que la palabra ¿por qué no? es como querer decir que en esta obra todo es posible, todo puede ocurrir y el preguntarse el ¿por qué no?, ¿por qué no puede ser?, o sea, creo que es una obra que yo mismo cuando la escribí me daba la sensación como que la había dejado muy abierta entonces, bueno, en cualquier momento, en cualquier gesto de la obra, todo es posible, todo puede ocurrir y todo puede pasar, y eso es realmente lo que se me ocurría en esos momentos cuando la estaba componiendo.

- ¿Cuál es el significado detrás del título *¿Por qué no?* y cómo encaja con la narrativa de la composición?

El motivo de este nombre es por la gran apertura que tiene esta obra hacia que cualquier cosa puede ocurrir en ella. Pero, también tiene que ver con la persona a quien se lo dediqué, que era Carlos Vicente, un saxofonista que en aquellos momentos había sido alumno mío y viene a formar parte de mi cuarteto de saxofones. Por su carácter, su forma tan abierta, su manera tan particular y personal de ver el mundo, de descifrar la realidad que tiene delante, pues hace que se cree un mundo lleno de decisiones que va tomando a lo largo de su vida y son decisiones tan amplias, tan veredictas, que todo puede ocurrir. Y entonces la obra, *¿Por qué no?* refleja eso. O sea, es como llegar a tocar esta obra en este estilo, de esta manera, salirte un poco fuera de tu estado de confort, de la música que

se suele tocar, tan melódica, tan romántica y tan tonal, y, ¿por qué no puedes hacer esto?, ¿por qué no puedes llegar con ella y triunfar? Y, aparte, es un personaje que en esos momentos quizás sea demasiado tímido para llegar a la expresión de este tipo de obras. Si fuera por lo que ya puede ser una obra, que la timidez, por ejemplo, va rompiendo un poco ese círculo de timidez en el intérprete y le exige al intérprete ir más allá de la pura interpretación instrumental, para incluir ese tipo de onomatopeyas, de gestos visuales y que puedan trascender o puedan crear, no sé, otros estados, ¿no?, de la expresión musical en la sala de conciertos. Y eso hace que el instrumentista tenga que pasar de una persona muy introvertida a una persona bastante, bastante extrovertida como artista.

- ¿Qué te impulsó a componer específicamente esta obra y qué aspectos la hacen única dentro de tu repertorio?

Como he dicho anteriormente, lo que me impulsó en primer lugar fue el deseo de hacer un ciclo de obras en este lenguaje desfragmentado, para cada uno de los instrumentos de la familia, soprano, alto, tenor y barítono, para saxofón, claro. En este caso es la de barítono. Y sobre todo me motivó el hacer esta obra para una persona, como he dicho en la pregunta anterior, dentro de este lenguaje para que pudiera ser una obra que fuera bastante... O sea, que sacara del estado de confort al intérprete y lo convirtiera en un personaje más extrovertido. También es cierto que la obra contiene un poco ese preámbulo de lo que luego será mi investigación en la universidad sobre los cantes mineros y el flamenco en concreto, el flamenco musical. Entonces, aquí hay lo que yo llamo una introducción o una pequeña llegada al flamenco intuitivo, sobre todo por la repetición de las notas en el barítono que simula un poco el taconeo de un bailarador flamenco.

En realidad la obra no es nada programática, el mensaje es un mensaje técnico en cuanto a experimentar el sonido, es un mensaje en cuanto al tratamiento del instrumento del barítono, al uso de diferentes técnicas extendidas dentro de la obra, a un desarrollo de la creatividad en base a construir muchos elementos temáticos que contrastan unos con otros y que cohabitan y deambulan a lo largo del espacio temporal de la obra fundamentalmente. Y luego, la inclusión de esos elementos gestuales que la distinguen bastante. Es una de las primeras obras que comienza ya a trabajar en ese sentido, luego

vendrán otras obras después que estarán basadas únicamente en esa teatralización, en ese mensaje gestual, pero que en este caso, digamos que esta obra es bastante significativa en ese sentido, en que es esa frontera en la que ya el compositor, en este caso yo, me atrevo a incluir todos esos elementos además, en un instrumento como es el barítono, siendo la primera vez que yo escribía para saxofón barítono.

- ¿Cuál es el mensaje o la historia que intentas transmitir a través de esta composición?

El mensaje con el que yo definiría esta obra es difícil. Yo creo que en aquellos momentos el título lo dice todo. ¿Por qué no se puede hacer cualquier cosa? Desde el barítono y desde este tipo de lenguaje.

Era como un desafío a mí mismo, un desafío al intérprete y un desafío a quien escucha. A ver, es una obra bastante excéntrica en ese sentido. Y, bueno, ¿por qué no podía ser así? ¿Por qué no podía ser dentro de ese lenguaje? ¿Y por qué no podían cohabitar diferentes sensaciones como crear espacios de sonidos espectrales a través de los multifónicos que se utilizan? Más como sonidos que polarizan los finales de frase. El uso de microinterválicas basadas en cuartos de tono para construir ya intervalos no temperados. Estructuras rítmicas muy escépticas en las que la concatenación de ellas forman un conjunto. De ritmos que no son usuales o que no están definidos dentro del flamenco. Pero que sí, por la reiteración de la percusión de los sonidos, da la sensación de ese baile basado en el flamenco. Y esos cantos un poco aguados, melancólicos. Esos cantos basados en notas que están totalmente desfragmentadas. Pero que si somos capaces de recordarlas en la escucha cuando estamos escuchándolos. Pues a veces nos pueden sonar una serie de melodías que son como pequeños quejillos. Ya es la antesala del flamenco.

- Si fueras a interpretar esta obra como músico actor, ¿cómo abordarías la dualidad entre la música y la actuación para transmitir su significado?

Si yo tuviera a interpretar la obra, lo primero que haría como intérprete es relacionarme muy bien con todos los elementos, los diseños sonoros, rítmicos, interválicos, de acentuación y el tiempo, relacionarme íntimamente con ellos de tal manera que formaran parte como de mi ecosistema musical y que no se distinguiesen en dificultades. Es decir,

que fueran tan propios míos que diera la sensación de que los ejecuto, los realizo como si realmente formaran parte de algo habitual en mi forma de expresar y de tocar. Hay un elemento fundamental y es que esa interrelación de todos los elementos estén también íntimamente ligados con el uso de la voz y de las onomatopeyas. Es importantísimo, no tiene que haber una diferencia, debe de parecer que sea el mismo saxofón barítono el que está realizando esa onomatopeya, por tanto el intérprete tiene que trabajar muy bien esa fusión, esa conexión entre todos los elementos de tal manera que no haya jerarquías, quiero decir, que haya elementos que se produzcan de una manera mucho más clarividente y otros que queden más en la oscuridad o en un segundo plano. Todos los elementos son fundamentales y todos tienen que ser tratados y contruidos desde el mismo plano de la interpretación.

– ¿Qué imágenes o emociones te imaginabas mientras creabas esta obra?

Pues la verdad es que imágenes como tal o planos..., la verdad es que siempre me he imaginado al construir este tipo de obras, sobre todo de lenguajes desfragmentados, como una especie de cuadro donde las simbologías suelen ser elementos geométricos separados, unidos o distribuidos de una manera muy dispersa, una manera muy aleatoria o muy indeterminada dentro de un cuadro. Si fuera arquitectura, sería una arquitectura desarmada, en la que cubos, rectángulos, triángulos, triángulos desproporcionados formen parte de una estructura arquitectónica de un edificio, una vivienda, cualquier cosa así. Igual que por ejemplo me puedo basar en una poesía donde todos los elementos estén desfragmentados, o, una poesía donde solamente se utilizan adjetivos o verbos, o solamente se utilizan sílabas. También, palabras monosílabas para definir un estado emocional o un estado de la vida o solamente un poema basado en onomatopeyas que puedan definir estados emocionales.

– ¿Cómo te imaginas la puesta en escena de esta obra y qué elementos visuales o escénicos consideras cruciales para complementar la música?

Para mí la puesta en escena de esta obra tiene que ser en un espacio casi vacío, donde una luz esté perpetuando la imagen del saxofonista, donde todo alrededor del atril de la partitura esté en planos muy oscuros, donde el intérprete tiene que tener una postura muy erguida, muy desafiante hacia el espacio que le rodea, y al mismo tiempo su cara, cada

vez que utiliza un gesto, un ataque, una idea melódica interválica, un ritmo, una onomatopeya, un gesto visual, tiene que ser muy visual y debería de trabajar muchísimo delante del espejo las pasiones visuales para que pueda tener diferentes estados emocionales desde su expresión facial. Incluso muchas veces me había planteado tener una cámara delante del intérprete y en una pantalla de atrás abrir su imagen, su cara, para que el público pudiera ver los gestos que produce. Tanto los gestos que puede construir el propio intérprete cuando está realizando la obra, como aquellos que se producen de una manera, digamos... espontánea, por la dificultad de lo que estás tocando en esos momentos. Porque la obra genera también expresiones gestuales al intérprete cuando la está tocando.

- Cuando piensas en esta obra, ¿qué emociones o imágenes vienen a tu mente y qué esperas que el público experimente al escucharla y verla interpretada?

Yo siempre digo que mi música no debe ser entendida por la mente, no debe ser algo propio del intelecto. Yo creo que mi música va de dejarse llevar, sentarse y experimentar desde la sensación corpórea que te llega. Dejar que los sentidos como el oído y la vista formen parte de la recepción de la obra. Pero al mismo tiempo, la sensación que te pueda producir, las imágenes, la gestualidad del músico, yo creo que hay que dejar que llegue al público de una manera tranquila, sin esperar grandes cosas, simplemente ver qué pasa por lo que se produce y por lo que se llega. Por eso, en todas las anteriores preguntas siempre hablo mucho de que el intérprete tiene que estar muy en simbiosis con la obra para que no se aleje de la escritura musical sino que forme parte, como si de algo natural se estuviese produciendo.

A mí me gustaría que el público sintiese naturalidad a la hora de escuchar la obra, de que hay un intérprete con un barítono que está produciendo una serie de gestos sonoros, faciales y onomatopéyicos. También, movimientos a veces de lateralidad, y que pueda disfrutarlo sin llegar a describir nada en especial, sino simplemente ¿por qué no?, ¿por qué no se pueden hacer las cosas de esa manera?, sin tener que explicar, sin tener que decir de qué van y hacia dónde van.

Anexo II. Partitura teatralizada.

Sección I

a mi querido amigo Carlos Vicente

¿Por Qué No?

para Saxofón Barítono en mib solo

Sixto Herrero

Tramo 1

6" Dramático 8"

52 3

fff ppp p - pp mp pp mf pp < mp mf

Natural

K-1 8" Dramático

4 slp slp 3 3 3

p < mf p mp mf p pp < p < mp mf J pp

Natural Dramático

5 slp 3 3 3

ff mp mf p pp < mp p < mf mf pp < mf mf p

Dramático

5" 3 3

mf pp < f ppp

Tramo 2

1 60 Natural Dramático 3 2" 3 3 3 4" Dramático

slp slp tr~

mp pp < mp mf pp < mp p < mf f > p mp < mf ppp

Dramático Natural

7" 5 slp 5 5

f pp ff f > p pp < mf > p pp < mf

Íntimo, ¿por qué no?

ad libitum

2

Dramático 5" *tr* *pp*

Íntimo, ¿por qué no? *ad libitum* *Saxofón Baritono M/b* *¿Por qué No?* *f*

Natural 5 *slp* *f* *p* *mf* *f* *p* 3 *tr* *pp* *ff* *pp*

Natural 3 *tr* *mf* *mf* *ff* *p* *pp* *mp*

Dramático K-17 6" *pp* *mf* *f*

Íntimo, ¿por qué no? *ad libitum* *ff* *p* *mp* *pp* *p* *mf* *p*

Natural 3 *slp* *mp* *pp* *p* *mf*

Íntimo, ¿por qué no? 5 *p* *mf* *p* *mf* *p* *mp*

Íntimo, ¿por qué no? 3 3 5 *p* *mp* *f* *ff* *mf* *p* *ff* *fff* *ff*

Natural 3 *f* *pp* *mf*

Lamento 3 *Oh!* *p* *ff* *f* *ff* *p*

Natural 5 *slp* *f* *ff* *p*

Íntimo 3 *p* *mf*

Natural 3 *p* *pp* *p* *mf* *f*

Dramático 3" *p* *mf* *pp* *p* *f* *ff*

¿Por qué no? 2" 3 *ppp* *ff*

Dramático 5" *pp* *mp* *f* *pp*

2 Tramo 1

61

Tramo 3

4 $\text{♩} = 68$ 3 3 3 3 3

¿Por qué No?
Saxofón Baritono Mib

Lamento

K-14

¿Oh? *¿Por qué no?* *¿Oh?*

ff *pp* *p* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *ff*

ad libitum

Concentración

Concentración

Concentración

K-28-27

p *mp* *ff* *pp* *mf* *pp* *f* *p* *pp*

slp

Dramático

¿Por qué no? *¿Oh?* *¿Oh?*

ff *p* *ff* *pp* *p* *f* *pp* *f* *p* *f* *pp* *f*

K-14

Concentración

pp *ff* *ff* *mf* *ff*

mf *f* *ff* *pp* *ff*

Natural

pp *ff* *p* *ff* *p* *ff* *f*

Natural *¿Por qué No?* **Dramático**

Saxofón Barítono Mib

3 3 3 3 3 3 5

slp *slp* *fff* *fff* *fff* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Concentración *** Bloquear la respiración y el movimiento corporal

8 8 8 8 2" Eh *ppp* *mf* *p* *fff* *ppp* *JJ*

Dramático

8 8 3" Eh 8 8 3" 2" ***

JJ *ppp* *JJ* *fff* *ppp* *pp* *mf*

Concentración

8 8 8 8 *fff* *ppp* *fff* *ppp*

2" 8 8 1" 5" *mf* *pp* *JJ* *ppp* *ppp*

Dramático

11" 2" 4" 2" ***

mf *ppp* *ppp* *mp* *ppp*

Concentración

5" 8 8 8 *mf* *ppp* *mf* *ppp* *ppp*

¿Por qué No?
Saxofón Barítono Mib

Concentración Dramático

Natural

Dramático

Concentración

Natural

Coda 8 $\text{♩} = 60$

Dramático **Intimo** *¿Por qué No?*
Saxofón Barítono Mib

ad libitum

9

Concentración

Natural

10

Natural

Concentración

11

Natural

Dramático

Rafael. Diciembre de 2000

Anexo III. Partitura original.

a mi querido amigo Carlos Vicente
¿Por Qué No?
para Saxofón Barítono en mib solo

Sixto Herrero

ff *ppp* *p - pp* *mp* *pp* *mf* *pp < mp mf*

p < mf *p* *mp* *mf* *p* *pp < p < mp* *mf* *f* *pp*

ff *mp* *mf* *p* *pp < mp* *p < mf* *mf* *pp < mf* *mf* *p*

mp *mf* *pp* *ff* *mf* *pp < f* *ppp*

mp *pp < mp* *mf* *pp < mp* *p < mf* *f > p* *mp < mf* *ppp*

f *pp* *ff* *f > p* *pp* *mf > p* *pp* *mf*

Copyright© "¿Por Qué No?" by Sixto Herrero. Rafal, Diciembre de 2000. Revisado en Rafal-La Torreta, Junio de 2020. REPENSADA 24-02-2024

2

¿Por qué No?
Saxofón Barítono Mib

ad libitum

5"

tr

pp

f

f > *p*

mf < *f* > *p*

pp < *ff*

pp

tr

mf

mf

ff > *p*

pp < *mp*

K-17

6"

pp

mf < *f*

ad libitum

ff

p

mp > *pp*

p < *mf*

p

mf > *p*

mf > *p*

mp

ad libitum

p < *mp*

f

ff

mf > *p*

ff

fff > *ff*

f

pp < *mf*

pp < *ff*

fff

pp < *f*

pp < *f*

p < *ff*

f

ff > *p*

p

mf

pp < *p* < *mf* *f*

p < *mf*

pp

p < *f*

ff

2"

3

3"

3

3

5"

ppp

ff

pp < *mp*

f

pp

2

¿Por qué No?
Saxofón Baritono Mib

**(abrir la boca al final, exclamación profunda y fruncir el ceño al mismo tiempo)*

Ao-i-o

f > p < f ff p < f pp < ff < p ff p p < f ff p < f p < f ff > p f pp <

3"

7

3

3

5

8"

5

5

3

3"

7

3

3

5

K-23

(-1)

11"

ff p < f > p pp < p mp < f > mp f pp f > p

*** (Como el sonido de voz rajada flamenca: "Rajo Flamenco")*

3

3"

8

8

3

f p < fp < f > p mp < mf ff pp p < f ff

¡Aj!—

¡Ah!

5

5

3

3

3

3

8"

fff f p < f ff mf < ff p < mf pp < p mp < mf > p < mf p < f p < mf > p

Frull.

Frull.

3

4

3

K-28

3

3

3

48

fff pp < mf > ppp < mf f ppp < p > p < f

7

ff pp < mp p < ff pp

¡Oh!

71

¿Por qué No?
Saxofón Baritono Mib

5

slp

ff ff fff fff fff mf pp mf pp mf > pp

8 8 8 8 8 8 8 8

ppp mf p ff ppp Eh ff

8 8 8 8 8 8 8 8

fff ppp Eh ff fff ppp pp mf

8 8 8 8 8 8 8 8

fff ppp fff ppp

mf pp fff ppp ppp

8 8 8 8 8 8 8 8

mf ppp mp ppp

5 8 8 8 8 8 8 8

mf ppp mf ppp mp pppp

*** Bloquear la respiración y el movimiento corporal

Eh

3"

2"

3"

2"

8"

3"

2"

1"

5"

11"

2"

4"

2"

¿Por qué No?
Saxofón Barítono Mib

6 5 $\text{♩} = 48$

ppp *p* *mf* *pp* *mf* *ppp* *pp* *mf* *p* *ff*

K-60 8"

pp *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *p* *mp* *mf*

K-59 7"

pp *pp* *mf* *pp*

6 6 $\text{♩} = 120$

*** 5" 3"

pp *ff* *pp*

K-67 3" 1"

ff *pp* *mp* *pp* *mf*

ff *fff* *pp* *mp* *mf* *p* *pp* *mp* *pp*

mf *p* *mf* *f* *pp* *fff* *p* *f* *ff* *pp*

*** 2" 2" 3"

p *mp* *mf* *pp* *pp* *ff*

p *mf* *mf* *f*

¿Por qué No?
Saxofón Baritono Mib

The musical score is written for Saxophone Baritone in B-flat. It features nine staves of music with various dynamics, articulations, and performance markings.

Staff 1: Dynamics: *pp* → *f* → *p* → *pp* → *ff* → *pp* → *mf* → *pp*. Performance markings: *2''*, *2''*, *7*.

Staff 2: Dynamics: *ff* → *pp* → *f* → *pp* → *ppp* → *pp* → *mp* → *ff* → *mp* → *pp*. Performance markings: *slp*, *3*, *3''*.

Staff 3: Dynamics: *ppp* → *pp* → *p* → *pp* → *ff* → *mp* → *p* → *pp* → *mp* → *pp*. Performance markings: *K-60*, *****, *1''*.

Staff 4: Dynamics: *ff* → *f* → *mp* → *pp* → *ff* → *pp* → *p* → *pp*. Performance markings: *slp*, *2''*.

Staff 5: Dynamics: *ff* → *pp* → *p* → *mf* → *p* → *mp* → *p*. Performance markings: *3*, *3*.

Staff 6: Dynamics: *mp* → *pp* → *pp* → *mf* → *pp* → *mp* → *ff*. Performance markings: *3*, *3*, *****, *1.5''*, *slp*.

Staff 7: Dynamics: *ff* → *ff* → *fff* → *fff* → *fff* → *fff*. Performance markings: *3*, *****, *1.5''*, *slp*, *0.5''*, *3*, *slp*, *3*, *slp*, *3*, *slp*, *3*.

Staff 8: Dynamics: *pp* → *mp* → *pp* → *ff* → *pp* → *mp* → *pp* → *mf* → *pp* → *mf*. Performance markings: *3*, *3*, *slp*, *4''*, *K-66*.

Staff 9: Dynamics: *ppp* → *ppp* → *p* → *ppp*. Performance markings: *5''*.

¿Por qué No?
Saxofón Barítono Mib

8

p < mp pp Mm p < mf p p < mf Mm m mf p < mp p mp < mf < f pp <

mp < f mf pp < mf p < f pp < mf pp p < mf pp < 7 f p <

mf p < mf pp < f p < f ff pp ff pp ff pp < mp > pp ff pp pppp

pp < f ff ppp f pp

p < mp mf f pp < ff ff > p 7 < ff pp < ff pp < mf

pp < f pp p pp < ff I E pp < mf pp < mp ff p < f pp <

mm mp ff 7 fff p f

8 $\text{♩} = 60$ *ad libitum* ¿Por qué No? Saxofón Baritono Mib

9 $\text{♩} = 92$ *slp*

10

11

*** 2"

7"

Rafal, Diciembre de 2000